Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



A Cruz, o Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959)

Elsa Maria Carneiro Mendes

Ramo de Doutoramento: Estudos de Literatura e de Cultura

Especialidade:

Estudos Americanos

2012

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

A Cruz, o Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959)

Tese de Doutoramento orientada pelo

Professor Doutor Mário Jorge Torres

Elsa Maria Carneiro Mendes

Ramo de Doutoramento: Estudos de Literatura e de Cultura

Especialidade:

Estudos Americanos

2012

Resumos:

Português: Através do estudo de oito filmes de Cecil B. DeMille (1881-1959), não descurando breves intromissões históricas em outras películas, pretendemos analisar as formas propostas pelo realizador para representar filmicamente a Antiguidade Clássica e a Idade Média, na primeira metade do século XX, no âmbito do cinema produzido em Hollywood. Deixando transparecer um gosto evidente pela manipulação de múltiplas tradições (literárias, pictóricas, teatrais, operáticas), DeMille apropriou-se de uma teia complexa de fontes que contribuíram para diversificar a linguagem cinematográfica e, na perspectiva apresentada neste estudo, a transformaram num cadinho de elementos, processos e mecanismos de afirmação da Cultura Contemporânea Ocidental.

Palavras - Chave: Cinema e História, cultura visual, encenação, filme bíblico, filme histórico, fontes históricas, historiografia, *peplum*, representação

Inglês: Through the study of eight films of Cecil B. DeMille (1881-1959), not avoiding brief historical *intermezzi* in other movies, we analyze the forms proposed by the director to represent the Classical Antiquity and the Middle Ages in his work, throughout the first half of the twentieth century, in the context of Hollywood productions. Showing a preference for the manipulation of multiple traditions (literary, pictorial, dramatic, operatic), DeMille adopted a complex web of sources that contributed to diversify film language and, in the perspective presented in this study, transformed it into an amalgam of elements, processes, and mechanisms of affirmation of Western Contemporary Culture.

Keywords: Cinema and History, biblical movie, historical movie, historical sources, historiography, *mise-en-scène*, *peplum*, representation, visual culture

Agradecimentos

Ao finalizar o presente trabalho, cumpre-me agradecer ao meu orientador de doutoramento, Professor Doutor Mário Jorge Torres, que acompanhou a evolução da investigação nos últimos anos e, por isso, expresso uma palavra de profundo reconhecimento, pelas importantes pistas fornecidas no decurso da investigação, pelo seu apoio e, principalmente, por tudo quanto pude aprender no decurso deste período.

Uma palavra também é devida ao Professor Doutor António Feijó, à Professora Doutora Teresa Alves e à Professora Doutora Teresa Cid, do Departamento de Anglísticos da Faculdade de Letras de Lisboa, pelo muito que aprendi sobre cultura norte-americana durante a frequência dos seminários do Curso de Formação Avançada. À Professora Doutora Angélica Varandas devo uma palavra especial, pela disponibilidade demonstrada e pelo apoio prestado.

Mais longíquamente, não posso deixar de fazer uma referência aos professores que, no âmbito de um estudo anterior, me ensinaram quase tudo sobre a análise da obra de arte: o Professor Doutor Rafael Moreira, o Professor Doutor Custódio Vieira da Silva e, principalmente, a Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito. Sem as aprendizagens que me foram proporcionadas na área da História da Arte, não teria sido possível enveredar pela investigação que me levou a concluir o estudo presente.

Um agradecimento muito particular é devido à doutora Ana Caessa, pela forma como incentivou leituras relativas ao período da Antiguidade Clássica. Um outro agradecimento é devido ao doutor Tiago Batista, pela oportunidade que me deu de organizar e sintetizar materiais de reflexão relativos à representação da História do cinema.

Agradeço aos serviços da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, aos da Biblioteca da Escola Superior e Teatro e Cinema, na Amadora, e aos serviços da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Devo uma palavra breve mas necessária à Direção da Escola Secundária Dr. José Afonso (Seixal), onde exerci e exerço a minha profissão de professora a tempo inteiro, pela compreensão para a minha menor disponibilidade durante os últimos anos.

Aqui fica igualmente um agradecimento muito particular aos colegas de doutoramento com os quais pude partilhar impressões profícuas em matéria de cinema, de crítica, de cultura contemporânea, no geral, e norte-americana, em particular. À colega e amiga Maria José Casal-Ribeiro um obrigada especial pela partilha em torno do nosso gosto comum por cinema.

Uma nota exclusiva de agradecimento é devida à minha mãe e ao meu pai, porque, uma vez mais, escutaram atentamente as minhas longas interpelações, dúvidas metodológicas e incontáveis hipóteses de reflexão, e me apoiaram sempre. Ao meu pai devo mais um agradecimento, porque me ajudou na revisão de todo o trabalho.

Finalmente, uma nota imprescindível de agradecimento ao meu marido Carlos, por ter sido um interlocutor insubstituível durante todo o processo de investigação, pelas dúvidas que ajudou a clarificar, pelas pistas essenciais que me forneceu e, especialmente, pelo seu apoio e incentivo constantes.

Ao Carlos

À minha avó

DeMille – ou os filmes históricos dele – são agora passíveis
da nossa divertida cumplicidade (ou ternura).
Raras vezes da nossa admiração.
É que os preconceitos de origem cultural e literária estão solidamente implantados.

João Bénard da Costa

Boy, that movie is four hours long!

Teri Garr (sobre *Os Dez Mandamentos*), In: *Encontros Imediatos do Terceiro Grau,* Steven Spielberg

Os filmes de DeMille são como fantasmas, como sonhos,
e se os vimos quando fomos crianças, ficamos marcados para toda a vida.

Martin Scorsese

He was an opera maker. With DeMille, it was going to be a colorful explosion of imagery, and extras, and spectacle… and Egypt… and the philistines... and this…and that… you know, it was going to be more than your money is worth, and that's all people really cared about, they wanted to get more than their money is worth, and C.B. DeMille always delivered on that.

Steven Spielberg

ÍNDICE

PÁGINA

RESUMOS ……. 5

AGRADECIMENTOS …… 7

ÍNDICE GERAL …… 13

ÍNDICE ANALÍTICO …… 15

ÍNDICE DE FIGURAS …….. 20

INTRODUÇÃO …….. 27

1.º CAPÍTULO - O FILME HISTÓRICO COMO OBJECTO DE ESTUDO: UMA BREVE APROXIMAÇÃO TEÓRICA ……. 39

2.º CAPÍTULO - «DI QUELLA PIRA»: A EMERGÊNCIA DA NARRATIVA DEMILLEANA SOBRE A HISTÓRIA (1916-1927).. 57

2.1. A «dama de ferro»: o desabrochar de convenções na representação histórica em *Joan the Woman* (1916) ……. 57

2.2. Leões, Tigres e Cavalos: o uso de fragmentos históricos em *The Woman God forgot* (1917), *Male and Female* (1919), *Don't Change your husband* (1919), *Adam's Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922) …… 73

2.3. Ao encontro do «bezerro de ouro» - o primeiro filme bíblico: *Os Dez Mandamentos* (1923) ……. ... 83

2.4. O Cordeiro de Deus: a fixação de uma linguagem em *O Rei dos Reis* (1927) …….. 99

3.º CAPÍTULO - VISÕES DE UMA ROMA REVISITADA:
***O SINAL DA CRUZ* (1932) E *CLEOPATRA* (1934) ……. 130**

3.1. A águia e a pomba*:* um olhar do século XX sobre a Roma de Nero em *O Sinal da Cruz* (1932) ……. 130
3.2. A serpente do Nilo: um fresco sobre o Egipto Ptolomaico em *Cleopatra* (1934) …….. 167

4.º CAPÍTULO – CORAÇÕES DE LEÃO: A *MISE-EN-SCÈNE* DA BAIXA IDADE MÉDIA EM *AS CRUZADAS* (1935) …….. 196

5.º CAPÍTULO - «BACK TO THE FUTURE»:
O APOGEU DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA
NO PÓS-GUERRA ……. 241

5.1. A serpente cananeia ou a apoteose do *kitsch* em *Sansão e Dalila* (1949) ……... 241
5.2. *So shall it be written, so shall it be done!, ou o «bezerro de ouro» revisitado n*a obra-prima *Os Dez Mandamentos* (1956) ……... 280

CONSIDERAÇÕES FINAIS …… 349

FILMOGRAFIA …… 365
BIBLIOGRAFIA …… 375
REFERÊNCIAS NO *YOU-TUBE* …… 414
OUTROS RECURSOS ……. 416

ÍNDICE ANALÍTICO

1.º CAPÍTULO - O FILME HISTÓRICO COMO OBJECTO DE ESTUDO: UMA BREVE APROXIMAÇÃO TEÓRICA

Perspectivas anteriores aos anos 50 - *p. 39*; a valorização da cultura popular no âmbito de novos discursos historiográficos - *p. 41*; o desenvolvimento dos Estudos Culturais e Visuais - *p. 42*; primeiras representações da História em filmes - *p. 43*; o papel de Robert Mandrou e Georges Sadoul - *p. 44*; outras perspectivas apontadas - *p. 45*; propostas de Marc Ferro e Pierre Sorlin - *p. 46*; perspectivas de Hayden White e Robert Rosenstone - *p. 47*; polémicas dos anos 80 - *p. 49*; o exemplo de filmes como *Excalibur* e *O Nome da Rosa* - p. *50*; mudanças na literacia histórica - *p. 52*; a perspectiva de Shlomo Sand - *p. 54*; os estudos fílmicos nos estudos universitários - *p. 54*.

2.º CAPÍTULO - «DI QUELLA PIRA»: A EMERGÊNCIA DA NARRATIVA DEMILLEANA SOBRE A HISTÓRIA (1916-1927)

2.1. A «dama de ferro»: o desabrochar de convenções na representação histórica em *Joan the Woman* (1916)

Objectivos da *Jesse Lasky Feature Play Company* em 1913 - *p.57*; inovações introduzidas em *The Virginian* e *Carmen* - *p. 58*; o papel das equipas técnicas - *p. 60*; *Joan the Woman*, o primeiro filme histórico - *p. 60* ; as fontes de *Joan the Woman* - *p. 61*; um filme, duas versões - *p. 62*; as heroínas de DeMille - *p. 62*; o argumento de Jeanie Macpherson - *p.64*; o papel dos inter-títulos - *p. 65*; o enquadramento espácio-temporal de tipo historiográfico - *p. 65*; a manipulação do passado - *p. 65*; valores do pitoresco na representação da medievalidade - *p. 66*; o recurso às fontes historiográficas como procura de autenticidade - *p. 66*; estratégias de venda do filme - *p. 67*; a representação do cerco de Órléans - *p. 67*; a representação da coroação de Carlos VII - *p. 67*; a morte da heroína na fogueira - *p. 70*.

2.2. Leões, Tigres e Cavalos: o uso de fragmentos históricos em *The Woman God forgot* (1917), *Male and Female* (1919), *Don't Change your husband* (1919), *Adam´s Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922)

A estabilização de uma equipa técnica - *p.73*; o departamento artístico e a cinematografia - *p. 73*; equipas ligadas ao guarda-roupa - *p. 73*; o génio de Paul Iribe - *p. 74*; Anne Bauchens - *p. 76*; excessos fílmicos em *The Woman God Forgot* - *p. 77*; *Male and Female* e Mitchell Leisen - *p. 78*; fantasias em *Don't Change Your Husband* - p. 80; enxertos da História em *Adam's Rib* - p. 80; encenação de grupos em *Manslaughter* - *p. 81*; preconceitos culturais em DeMille - *p. 81*.

2.3. Ao encontro do «bezerro de ouro» - o primeiro filme bíblico: *Os Dez Mandamentos* (1923)

Antecedentes de *Os Dez Mandamentos* - *p. 83*; contextualização do aparecimento do filme - *p. 84*; a corroboração da Bíblia - *p. 84*; a egiptomania nos E.U.A. - *p. 85*; Paul Iribe e a relação entre autenticidade histórica e estilização - *p. 88*; estrutura narrativa do prólogo - *p. 90*; encenação das massas: do colectivo ao individual - *p. 91*; a hegemonia do cenário arquitectónico - *p. 91*; a separação entre «bons» e « maus» na narrativa - *p. 91*; a estilização Déco - *p. 92*; o cuidado com o guarda-roupa - *p. 92*; a fotografia de Wickoff e de Marley e as estratégias usadas com a luminosidade artificial - *p. 93*; a recriação do Êxodo e os efeitos especiais de Ray Pomeroy - *p. 94*; a encenação da catástrofe - p. 95.

2.4. O Cordeiro de Deus: a fixação de uma linguagem em *O Rei dos Reis* (1927)

Breve síntese sobre a evolução da representação de Jesus Cristo na cultura visual - *p. 99*; a recepção do *revival* nos E.U.A. - *p. 102*; a assunção integral do passado no ecrã - *p.106*; a corroboração da Bíblia - *p. 106*; referências historicistas nos inter-títulos - *p. 107*; a pedagogia da conversão religiosa em *O Rei dos Reis* - *p. 107*; o episódio inicial com Maria Madalena - *p.108*; referências literárias - *p. 109*; a manipulação através do cenário e do uso da linguagem - *p. 109*; a representação dos apóstolos e as experiências com a luninosidade - *p. 111*; o *opening shot* de Jesus - *p. 112*; a música de Hugo Riesenfeld - *p. 114*; a transformação visual de Madalena - *p. 114*; a composição de Jesus e de Judas - *p. 115*; episódios da vida de Jesus - *p. 116*; as tentações de Jesus - *p. 118*; episódios canónicos representados sobre o reino da luz - *p. 119*; *Ecce Homo* - *p. 123*; a Via Sacra sob o olhar do público - *p. 123*; sequência da Crucifixão - *p. 125*; regresso à estética da catástrofe - *p. 126*; sequência da Ressurreição - *p. 127*.

3.º CAPÍTULO - VISÕES DE UMA ROMA REVISITADA: *O SINAL DA CRUZ* (1932) E *CLEOPATRA* (1934)

3.1. A águia e a pomba*:* um olhar do século XX sobre a Roma de Nero em *O Sinal da Cruz* (1932)

Contextualização do aparecimento do *peplum* - *p. 130*; filiação de *O Sinal da Cruz* - *p. 133*; a importância do filme na produção de DeMille - *p. 134*; referências da cultura literária e visual em *O Sinal da Cruz* - *p. 135*; o problema neroniano e a crítica de fontes - *p.140*; polémicas em torno do Cristianismo e dos cristãos - *p. 142*; créditos de abertura do filme - *p. 143*; a manipulação do conhecimento histórico nos primeiros diálogos – *p. 145*; a representação do quotidiano romano - *p. 165*; planos e valorização de elementos plásticos - *p. 147*;

a devassidão feminina representada no banho de Popeia Sabina - *p. 151*; diálogos improváveis - *p. 152*; excessos visuais na sequência *The Naked Moon* - *p. 153*; importância da arena romana para a cultura contemporânea - *p. 157*; os jogos romanos e a representação da violência - *p. 157*; a canonização do martírio cristão - *p. 163*; problemas do filme com a censura - *p. 165*;

3.2. A serpente do Nilo: um fresco sobre o Egipto Ptolomaico em *Cleopatra* (1934)

A imagem da rainha Cleópatra na cultura e historiografia - *p. 167*; a inserção de *Cleopatra* de Cecil B. DeMille nos anos 30 - *p. 173*; moda e maquilhagem nos anos 30 - *p. 175*; Travis Banton, no guarda-roupa e Hans Dreier, na direcção artística - *p. 178*; símbolos nos créditos de abertura - *p. 181*; a música de Rudolph Kopp - *p. 181* ; a composição de Júlio César e as figuras de Octaviano e Marco António - *p. 183*; o papel da multidão no palco público da cidade e em espaços públicos e privados - *p. 185*; a recepção de Marco António na barca de Cleópatra e o episódio da sedução - *p. 187*; a batalha de *Actium* e a derrota de António e Cleópatra - *p.192*; a figura de Marco António na cultura romana e na cultura popular - *p. 193*; a morte de Cleópatra - *p. 194*.

4.º CAPÍTULO - CORAÇÕES DE LEÃO: A *MISE-EN-SCÈNE* DA BAIXA IDADE MÉDIA EM *AS CRUZADAS* (1935)

Ocidente e Oriente nas representações culturais - *p. 196*; Saladino no contexto da reinvenção da Idade Média - *p. 197*; orientalismos nos E.U.A. - *p. 200*; narrativas orientalistas e medievalistas no romance histórico, na ópera e na pintura - *p. 201*; contendas entre cristãos e muçulmanos – *p.202*; uma colaboração nascente: realizador e historiador/novelista - *p. 205*; o contexto internacional de meados dos anos 30 - *p. 205*; contextualização histórica - *p. 206*; primeiras imagens do filme: o cavaleiro, a cidade Santa e o Santo Sepulcro - *p. 210*; ressonâncias contemporâneas no episódio da queima dos livros - *p. 211*; o mercado de escravas cristãs - *p. 213*; análise da composição visual - *p. 214*; pontos de vista na composição e retrato de Saladino - *p. 215*; contrapontos na recriação da corte francesa e inglesa - *p. 217*; referências culturais no retrato psicológico de Ricardo Coração de Leão - *p. 217*; gestão de espaços e objectos sob a direcção de Hans Dreier - *p. 219*; Joseph Schildkraut nos filmes de DeMille - *p. 221*; a ambiguidade de Ricardo, no filme e na historiografia - *p. 222*; vários triângulos amorosos - *p. 224*; cenários de Marselha - *p. 225*; a ilusão de Idade Média na recriação de espaços exteriores e interiores – *p. 225*; realidade e ficção na tenda dos reis - *p. 226*; Ricardo e Berengária na intimidade - *p. 227*; Berengária e os símbolos fálicos - *p. 227*; a estrutura da narrativa na reconstrução da Tomada de Acre - *p. 228*; detalhes na reconstituição histórica bélica - *p. 229*; o episódio da aparição da verdadeira Cruz - *p. 232*; Berengária na corte orientalista de Saladino - *p. 232*; a batalha campal - *p. 233*; a renúncia de Saladino a Berengária - *p. 234*; a libertação de Jerusalém - *p. 235*; os filmes de DeMille entre 1936 e 1947 - *p. 237*.

5.º CAPÍTULO - «BACK TO THE FUTURE»: O APOGEU DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO PÓS-GUERRA

5.1. A serpente cananeia ou a apoteose do *kitsch* em *Sansão e Dalila* (1949)

Primeiras imagens do filme, do sublime ao pitoresco - *p. 241*; o plano-sequência na aldeia de Sansão - *p. 242*; o *storytelling* do profeta dentro do filme - *p. 242*; Deleuze e o cinema de DeMille - *p. 243*; a receita do sucesso em *Sansão e Dalila* - *p. 243*; o revivalismo religioso nos anos 50 - *p. 244*; judeus e sionismo no país do presidente Truman - *p. 245*; intensificação das ligações conservadoras de DeMille - *p. 247*; o início de *Sansão e Dalila* - *p. 249*; Danitas *versus* Filisteus, no filme e na História - *p. 249*; Sansão o nazireu - *p. 251*; a sequência entre Sansão e a mãe - *p. 252*; o *pathos* de Victor Mature - *p. 253*; importância da exibição do corpo em *Sansão e Dalila* - *p. 253*; «we've got more on Minoan culture than Arnold Toynbee» - *p. 256*; a dicotomia virgem/prostituta: amores trocados no jardim da casa de Tubal - *p. 256*; a investigação historiográfica a cargo de Henry Noerdlinger - *p. 257*; o guarda-roupa de Edith Head e a direcção artística de Hans Dreier - *p. 257*; a partitura de Victor Young - *p. 260;* a aparição de Dalila - *p. 261*; a serpente e Dalila - *p. 263*; Sansão mata o leão - *p. 264*; o enigma de Sansão - *p. 265*; detalhes e objectos - *p. 264*; o mito de Dalila na cultura - *p. 266*; a sequência de sedução e traição - *p. 269*; a prisão de Sansão - *p. 272*; a morte de Sansão e a destruição do templo de Dagon - *p. 274*.

5.2. *So shall it be written, so shall it be done!, ou o «bezerro de ouro» revisitado n*a obra-prima *Os Dez Mandamentos* (1956)

Estratégias de apresentação do filme - p. 280; a teofania no início do filme - *p. 282*; análise da linguagem dos primeiros planos - *p. 283*; referências visuais no episódio do achamento de Moisés - *p. 286*; referências culturais na composição do príncipe Moisés - *p. 288*; a revisão historiográfica da civilização do Antigo Egipto e as opções da equipa de DeMille - *p. 292*; a «escolha» da época de Ramsés II - *p. 292*; a homenagem precoce a Alma-Tadema - *p. 294*; a partitura de Elmer Bernstein - *p. 294*; o regresso de Moisés da campanha da Etiópia - *p. 296*; hieratismos, cromatismos e gestão de espaços - *p. 296*; a filiação do filme em propostas historiográficas - *p. 297*; a cidade de Séti em construção - *p. 298*; contrapontos amorosos: Nefretiri-Moisés-Ramsés e Joshua-Lília - *p. 298*; encontro entre Moisés e Jochabel - *p. 299*; a construção da identidade heroica no filme - *p. 299*; críticas de Jorge Luís Borges aos heróis de DeMille - *p. 301*; referências na composição da figura heroica - *p. 301*; a perspectiva de Borges sobre os sistemas de reconhecimento de signos e imagens – *p. 304*; contaminações trágicas no recorte psicológico de Moisés - *p. 304*; detalhes realistas na reconstituição do jogo dos chacais - *p. 305*; projecções contemporâneas na relação erótica Ramsés - Nefretiri - *p. 306*; reconstituições conseguidas: o fabrico de tijolos e a edificação do obelisco de Séti - *p. 306*; a

manipulação sob o formato *Vista Vision*/ecrã panorâmico - *p. 307*; encenações: Moisés desvenda a Séti um espectáculo – *p. 309*; os aposentos femininos de Nefretiri e Bítia: cromatismos e símbolos - *p. 310*; a fotografia de Loyal Grigs - *p. 310*; guarda-roupa e adereços - *p. 312*; recriação de cenários da classe alta, classe média e escravos: a corte egípcia, o pátio de Baka, o bairro hebraico - *p. 318*; a transformação identitária de Moisés - *p. 319*; a condenação de Moisés e o ritual de apagamento do nome de Moisés de todos os registos - *p. 319*; síntese cromática e expressão passional evidenciada na prisão de Moisés - *p. 320*; fragmentação de espaços na expulsão de Moisés - *p. 321*; a recriação do cenário dos clãs madianaitas - *p. 321*; projecções contemporâneas no casamento Moisés-Séfora - *p. 321*; o casamento ideal fixado em ecrã panorâmico - *p. 321*; pressupostos da revelação religiosa em DeMille - *p. 322*; DeMille e Spielberg - *p. 323*; a aproximação de Moisés ao Monte Sinai - *p. 324*; Moisés e Cristo - *p. 325*; o deus freudiano da montanha - *p. 325*; a vontade de Deus manifestada segundo as estéticas do maravilhoso e do fantástico - *p. 326*; o episódio teofânico da sarça-ardente - *p. 326*; contaminações artísticas na figuração do «profeta» Charlton Heston - *p. 326*; o cenário da corte de Ramsés II - *p. 328*; a recriação das pragas e os efeitos especiais de John P. Fulton - *p. 328*; ideologias contemporâneas assumidas na recriação da primeira Páscoa hebraica - *p. 332*; a visão do Êxodo em três pontos de vista, uma réplica do movimento da História - *p. 333*; representar a *real thing* no ecrã - *p. 335*; a abertura do Mar Vermelho - *p. 336*; a desordem encenada no episódio do Bezerro de Ouro - *p. 339*; *Os Dez Mandamentos* no contexto dos anos 50 - *p. 341*.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Benjamin Dale, Programa oficial das comemorações das sufragistas em Washington, inspirado em Joana d'Arc, 1913.

Fig. 2 - Eugène Grasset , Sarah Bernhardt no papel de Joana d'Arc, Poster original de 1913.

Fig. 3 - A marcha das sufragistas liderada por Inez Milholland Boissevain (vestida de Joana d'Arc), Washington, D.C., 1913.

Figuras 4 e 5 - Os aztecas em *The Woman God Forgot* (1917).

Figuras 6, 7, e 8 - A Babilónia em *Male and Female* (1919).

Figuras 9, 10, 11 e 12 - Imagens de fantasia em *Don't Change your husband* (1919) e *Adam's Rib* (1922).

Fig. 13 - Thomas Couture, *Os romanos na decadência*, óleo sobre tela, 1847.

Fig. 14 - Uma orgia romana em *Manslaughter*, 1922.

Fig. 15 - A *mise-en-scène* e o guarda-roupa em *Os Dez Mandamentos.*

Fig. 16 - Gustave Doré, Bíblia Ilustrada, (1852-1883) *Os Egípcios afundam-se no Mar Vermelho*, gravura

Figuras 17, 18, 19 e 20 - Planos do episódio da abertura do Mar Vermelho.

Fig. 21 - *The Two Ways of Life* (1857), fotografia de Oscar Gustave Rejlander (1813-1875).

Fig. 22 - William Holmann Hunt, *Cristo e as duas Marias*, óleo sobre tela, 1897.

Fig. 23 - William Holmann Hunt, *A sombra da morte*, óleo sobre tela, 1870.

Fig. 24 - James Tissot, *A Vida de Cristo*, série de ilustrações em aguarela dedicadas à vida de Cristo, c. de 1886-1894.

Figuras 25, 26 e 27 - A casa de Maria Madalena, *O Rei dos Reis*.

Figuras 28, 29 e 30 - Os apóstolos, *O Rei dos Reis.*

Figuras 31, 32, 33, 34 e 35 - A cura da menina cega e a primeira aparição de Jesus, *O Rei dos Reis*.

Figuras 36, 37, 38 e 39 - A conversão de Maria Madalena, *O Rei dos Reis*.

Fig. 40 - A ressurreição de Lázaro, *O Rei dos Reis.*

Figuras 41, 42, 43 e 44 - Três enquadramentos arquitectónicos e a tentação de Jesus, *O Rei dos Reis*

Figuras 45 e 46 - A Última Ceia, *O Rei dos Reis*

Fig. 47 - A oração de Jesus no Horto, *O Rei dos Reis*

Fig. 48 - O beijo de Judas, *O Rei dos Reis*

Fig. 49 - Jesus na Casa de Caifás, *O Rei dos Reis*

Fig. 50 e 51 - Pilatos no *Praetorium* e a Coroação de Espinhos, *O Rei dos Reis*

Figuras 52, 53 e 54 - «Crucifiquem-nO», *O Rei dos Reis*

Figuras 55 e 56 - A Via da Cruz, *O Rei dos Reis*
Fig. 57 - Rembrandt, *As três cruzes*, ponta seca em buril, 1653
Figuras 58 e 59 - Gustave Doré - *A Bíblia Ilustrada*: *A Crucifixão* e *A Escuridão na Crucifixão,* publicação em 1865.
Figuras 60, 61, 62 e 63 - Imagens da Crucifixão, *O Rei dos Reis*
Fig. 64 - A morte de Judas*, O Rei dos Reis*
Fig. 65 - A terra abre-se , *O Rei dos Reis*
Fig. 66 - A contemplação da Cruz – *O Rei dos Reis*
Fig. 67 - A Ressureição, *O Rei dos Reis*
Fig. 68 - Último plano de *O Rei dos Reis*
Fig. - 69 - Henrik Siemiradzki, *Os archotes de Nero*, 1877, óleo sobre tela
Fig. 70 - A águia e a cruz – créditos de abertura - *O Sinal da Cruz*, 1932
Fig. 71 - A sobreposição de imagens na sequência de Roma em chamas, *O Sinal da Cruz*, 1932
Figuras 72 e 73 - Nero e Tigelinus e Nero , *O Sinal da Cruz*
Figuras 74, 75 e 76 – Plano-sequência com episódios do quotidiano romano – *O Sinal da Cruz*
Fig. 77 - O grande plano - Elissa Landy (Mercia) em *O Sinal da Cruz*
Figuras 78, 79 - Composições em diagonal - A corte de Nero e a subida dos cristãos para a arena, *O Sinal da Cruz*
Fig. 80 - A composição do plano: o povo de Roma, *O Sinal da Cruz*
Fig. 81 - O uso do *chiaroscuro*: Diálogo entre Marcus Superbus e Tigelinus, *O Sinal da Cruz*
Fig. 82 - A composição e a luminosidade: O sermão na *Cestian Bridge, O Sinal da Cruz*
Figuras 83, 84 e 85 - Excessos visuais: o banho da imperatriz Popeia , *O Sinal da Cruz*
Figuras 86 e 87 - Os pés de Dácia e os gatos a beberem leite, *O Sinal da Cruz*
Figura 88 - Marcus, Mercia e Ancaria, *O Sinal da Cruz*
Figura 89 - O isolamento de Marcus, *O Sinal da Cruz*
Figuras 90 e 91 - Cenários, *O Sinal da Cruz*
Fig. 92 - Simeon Solomon – *Habeat!,* óleo sobre tela, 1865
Figuras 93 e 94 - A arena, *O Sinal da Cruz*
Figuras 95 e 96 - Emoções no público: a volúpia e a tristeza, *O Sinal da Cruz*
Fig. 97 - Contrapicado: o público de polegar para baixo, *O Sinal da Cruz*
Fig. 98 – Jean-Léon Gérôme - *Ave Caesar! Morituri te salutant, óleo sobre tela, 1859*
Fig. 99 - Jean-Léon Gérôme - *Pollice-Verso-(Thumbs-Down)* , óleo sobre tela, 1872
Fig. 100 - Maciste, em *Cabíria (*1914), de G. Pastrone
Figuras 101 e 102 - Lutas de Gladiadores, *O Sinal da Cruz*
Fig. 103 - Jean-Léon Gérôme - *As últimas orações dos mártires cristãos*, óleo sobre tela, 1872
Fig. 104 - A representação possível do nu, *O Sinal da Cruz*

Figuras 105 e 106 - A impressionante subida dos leões para a arena e em *O Sinal da Cruz*
Fig. 107 - A imolação de Marcus e Mércia, *O Sinal da Cruz*
Figuras 108 e 109 – Visões pre- code, *O Sinal da Cruz*
Fig. 110 - Bridgeman – *Cleópatra nos terraços de Philae*, óleo sobre tela, 1896
Fig. 111 - A. Cabanel – *Cleópatra testando venenos em prisioneiros*, óleo sobre tela, 1887
Fig. 112 - « Hollywood's latest fads come from Ancient Egypt», *Los Angeles Times*, Fevereiro, 1923.
Fig. 113 - Cleópatra – Templo de Denderah, Egipto
Fig. 114 - Cartaz de *Cleopatra*
Fig.115 - Traje de C. Colbert em *Cleopatra*
Fig. 116 - *Sketch* de Travis Banton para Cleopatra
Figuras 117,118, 119 - A *Art Déco* no cenário de *Cleopatra*
Fig. 120 - A recriação do *peristylium* de uma *domus* aristocrática: a casa de César, no filme *Cleopatra*
Fig. 121 - Warren William, Júlio César em *Cleopatra*
Fig.122 - Júlio César, busto de mármore, c. de 44. A.C., Granger Collection, Nova Iorque
Figuras 123 e 124 - Em Roma, na cidade e nos banhos, critica-se a rainha do Egipto, *Cleopatra*
Figuras 125 e 126 – Cleópatra na barca, *Cleopatra*
Figuras 127, 128 e 129 - Imagens do interior da barca de Cleópatra, *Cleopatra*
Figuras 130 e 131 - Marco António e Cleópatra, *Cleopatra*
Figuras 132 e 133 - As oferendas de Clópatra a Marco António, *Cleopatra*
Figuras 134 e 135 - A barca de Cleópatra, *Cleopatra*
Fig. 136 - Cleópatra presencia a morte de um escravo, *Cleopatra*
Figuras 137 e 138 - A fanfarra antes da batalha de Actium, *Cleopatra*
Figuras 139, 140, 141 e 142 – Imagens da batalha, *Cleopatra*
Figuras 143 e 144 - A morte de Cleópatra, *Cleopatra*
Fig. 145 - George Iness, *Classical Landscape (March of the Crusaders)*, oleo sobre tela, 1850
Fig. 146 - William Merrit Chase, *The Moorish Warrior*, oleo sobre tela, 1878
Fig. 147 - Richard the Lionheart, ilustração de um Codex do século XII
Fig. 148 - Saladino, manuscrito iluminado, século XV
Fig. 149 - Saladino (Ian Keith) em *As Cruzadas*
Figuras 150 e 151 - A visão de Jerusalém e os minaretes - *As Cruzadas*
Figuras 152 e 153 - A Igreja do Santo Sepulcro e a queima dos livros – *As Cruzadas*
Fig. 154 - Prisioneiros cristãos decapitados pelos sarracenos (*Les Livres du Graunt Caam*, XIVe siècle, BL MS Roy. 19 D I, f. 107)
Fig. 155 - Gustave Doré, *Os Cativos*

Fig. 156 - Edwin Long - *The Babylonian Marriage Market, 1875,* Royal Holloway Collection, Londres

Figuras 157 e 158 - A composição do plano: O mercado de escravas – *As Cruzadas*

Figuras 159 e 160 - Os enquadramentos: a chegada das tropas de Saladino – *As Cruzadas*

Figuras 161 e 162 - Pedro o Eremita (C. Aubrey Smith) – *As Cruzadas*

Figura 163 - Os planos: Pedro o Eremita com Filipe Augusto de França e a coroação do rei, *As Cruzadas*

Figura 164 - Um retrato físico e psicológico: Ricardo Coração de Leão (H. Wilcoxon), *As Cruzadas*

Fig. 165 - Ricardo Coração de Leão forja a espada, *As Cruzadas*

Figuras 166, 167, 168 e 169 - Interior do Castelo de Windsor: Ricardo, Filipe Augusto, Conrado de Montferrat, Alice e João-sem-Terra – *As Cruzadas*

Figuras 170 e 171 - No exterior do Castelo de Windsor – *As Cruzadas*

Figuras 172 e 173 - O enquadramento arquitectónico: A chegada dos cruzados a Marselha – *As Cruzadas*

Fig. 174 - O uso do símbolo: Berengária casa com a espada, *As Cruzadas*

Fig. 175 - O *plongée:* Berengária vê Ricardo, *As Cruzadas*

Figuras 176, 177, 178 e 179 - Exteriores e interiores – *As Cruzadas*

Figuras 180 e 181 - Saladino, *As Cruzadas*

Figuras 182 e 183 - O uso dos símbolos – *As Cruzadas*

Figura 184 - O uso dos símbolos – *As Cruzadas*

Figura 185 - O Cerco de Acre (1191), *Chroniques de France ou de St. Denis*, *c.* 1375–*c.* 1400, © The British Library; Roy.20C.VII, folio no. 24v.

Fig. 186 - A Fortaleza de Acre – *As Cruzadas*

Figuras 187, 188, 189 e 190 - O domínio da iluminação – *As Cruzadas*

Fig. 191 - O aparecimento da verdadeira Cruz – *As Cruzadas*

Figuras 192 e 193 - A visão orientalista dos domínios de Saladino – *As Cruzadas*

Figuras 194, 195 e 196 - Detalhes na batalha campal, *As Cruzadas*

Fig. 197 - Os planos dentro da composição – *As Cruzadas*

Fig. 198 - João de Patmos vê a Nova Jerusalém – tapeçaria do século XIV

Fig. 199 - Ricardo contempla Jerusalém, *As Cruzadas*

Fig. 200 - Os cruzados na Igreja do Santo Sepulcro – *As Cruzadas*

Fig. 201 - A visão da cidade santa, *As Cruzadas*

Fig. 202, 203, 204, 205, 206 e 207 - Do sublime ao pitoresco – *Sansão e Dalila*

Fig. 208 - Medinet Habu, Luxor, Egipto, prisioneiros filisteus.

Fig. 209 - Os filisteus e Miriam – *Sansão e Dalila*

Figuras 210 e 211 - O primeiro plano de Sansão e a despedida da mãe – *Sansão e Dalila*
Figuras 212 e 213 - A exibição do corpo: a essência da masculinidade e feminilidade segundo Cecil B. DeMille - *Sansão e Dalila*
Figuras 214, 215, 216, 217, 218 – *Mise-en-scène*, adereços e guarda-roupa – *Sansão e Dalila*
Figura 219 - O pátio do Jardim de Tubal, *Sansão e Dalila*
Fig. 220 - A Dalila de Henry Clive na revista *The American Weekly*
Figuras 221, 223 e 224 - A serpente, o adereço mais associado aos espaços de Dalila– *Sansão e Dalila*
Fig. 222 - A aparição de Dalila, *Sansão e Dalila*
Figuras 225 e 226 - As faces da manipulação e da traição, *Sansão e Dalila*
Fig. 227 - A. Mantegna -ansão e Dalila, têmpera sobre tela (*grisaille)*, finais do século XV
Fig. 228 - F. Morone - *Samson and Delilah*, 1.º quartel do século XVI
Fig. 229 - Rembrandt – *Sansão traído por Dalila*, 1629-30, óleo sobre tela
Fig. 230 - Solomon J. Solomon, *Samson and Delilah*, 1887, óleo sobre tela
Fig. 231 - Gustave Doré - *Sansão e Dalila*, gravura, c. de 1860
Figuras 232. 233, 234 e 235 - Imagens da cena de sedução, *Sansão e Dalila*
Figuras 236, 237, 238, 239, 240 e 241 – Sedução e traição, *Sansão e Dalila*
Fig. 242 - William Brassey Cole (1846-1917) - *Samson grinding in prison at Gaza,* óleo sobre tela
Fig. 243 - James Tissot - *Samson turns the mill in prison,* ilustração
Figuras 244 e 245 - O escárnio do público e a visita do Saran e de Dalila ao moinho – *Sansão e Dalila*
Figuras 246 e 247 – Plano geral do templo e detalhe com o vestido de penas de pavão de Dalila, desenhado por Edith Head, *Sansão e Dalila*
Figuras 248 e 249 - Festas e destruição do Templo de Dagon, *Sansão e Dalila*
Figuras 250 e 251 - A estética da catástrofe em *Sansão e Dalila*
Fig. 252 - *Israel in Egypt*, Sir Edward Pointer, óleo sobre tela, 1867
Fig. 253 - *Os Dez Mandamentos*, planos iniciais com a escravidão
Figuras 254 e 255 - Planos iniciais em *Os Dez Mandamentos*
Fig. 256 - Frederick Goodall, *The Finding of Moses*, 1885, óleo sobre tela
Fig. 257 - Edwin Long, *The Finding of Moses*, 1886, óleo sobre tela
Fig. 258 - Storyboard, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 259 - *The Finding of Moses*, ilustração de Arnold Friberg para *Os Dez Mandamentos*
Figuras 260 e 261 - A princesa Bítia encontra Moisés nos juncos, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 262 - Memnet e as escravas de Bítia*, Os Dez Mandamentos*
Fig. 263 - Sir Lawrence Alma-Tadema - *Good Speed!,* 1893, óleo sobre painel

Fig. 264 - Sir Lawrence Alma-Tadema - *A Coign of Vintadge,* 1895, óleo sobre tela
Fig. 265 - Nefretiri (Ann Baxter), *Os Dez Mandamentos*
Fig. 266 - A corte de Séti I, storyboard, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 267 - A corte de Séti I – imagem do filme *Os Dez Mandamentos*
Fig. 268 - Desenho do traje de Lilia, *Os Dez Mandamentos*
Figuras 269, 270, 271, 272 e 273 - A transformação identitária de Moisés: o príncipe, o escravo, pastor e o profeta – *Os Dez Mandamentos*
Fig. 274 - Ramsés II (Yul Brynner), *Os Dez Mandamentos*
Fig. 275 - *Jogo de Cães e Chacais*, Império Médio, XII-XIII Dinastia, reino de Amenhemhet IV, 1810-1700 A.C. Colecção Carnavon, Metropolitan Museum
Fig. 276- Recriação do Jogo de cães e chacais, *Os Dez Mandamentos*
Figuras 277, 278 e 279 - A reconstituição do fabrico de tijolos, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 280 - Modelo de edificação de um obelisco, segundo R. Engelbach (1923)
Fig. 281 - A erecção de um obelisco, em obra historiográfica publicada em 2003
Figuras 282. 283 e 284 - A erecção do obelisco de Séti, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 285- Moisés mostra a obra a Séti I, *Os Dez Mandamentos*
Figuras 286, 287, 288, 289 e 290 - Nos aposentos de Nefretiri e de Bítia – *Os Dez Mandamentos*
Fig. 291 - Nefertári e Ísis, túmulo da rainha Nefertári
Fig. 292 - Nefretiri (Anne Baxter) vestida por Edith Head, *Os Dez Mandamentos*
Figuras 293 e 294 - Adereços de Ramsés II, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 295 - Ramsés II no seu carro de guerra, Abu Simbel, Egipto
Fig. 296 - Yul Brynner (Ramsés II), *Os Dez Mandamentos*
Figuras 297 e 298 - O cabelo dos jovens príncipes egícios, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 299 - Pinturas da Mastaba do Vizir Mehou, Saqqarah, Egipto
Fig. 300 - Danças na corte, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 301 - A imagem do casamento ideal, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 302 - O Monte Sinai, *Os Dez Mandamentos*, 1956
Fig. 303 – A Torre do Diabo no filme *Encontros Imediatos do 3.º Grau* (1977)
Figuras 304 e 305 - A revelação em *Os Dez Mandamentos*
Fig. 306 - Erastus Salisbury Field - *He Turned Their Waters into Blood*, c. 1865/1880
Fig. 307 - A primeira praga do Egipto, *Os Dez Mandamentos*
Fig. 308 - John Martin - *A Sétima Praga*, 1823
Fig. 309 - Imagem de *Os Dez Mandamentos*
Fig. 310 - A última praga*, Os Dez Mandamentos*
Figuras 311 e 312 - A representação da primeira Páscoa judaica nos desenhos de Arnold Friberg e em *Os Dez Mandamentos*

Fig. 313 - A composição dos planos em *Os Dez Mandamentos*

Figuras 314 e 315 - O início do Êxodo, *Os Dez Mandamentos*

Fig. 316- N. Poussin - *A Travessia do Mar Vermelho*, 1634

Fig. 317 - Erastus Salisbury Field - *Pharaoh's Army Marching*, 1865-80

Figuras 318 a 324 - A abertura do Mar Vermelho –*Os Dez Mandamentos*

Fig. 325 - Desenhos de Arnold Friberg para *Os Dez Mandamentos*

Figuras 326 e 327 - Desenho de Arnold Friberg e um dos planos finais em *Os Dez Mandamentos*

INTRODUÇÃO

A tese que agora se apresenta definiu-se a partir de um *corpus* que se constituiu como primeira fonte de realização do trabalho e que se centrou na análise de oito obras da produção do realizador norte-americano Cecil B. DeMille: *Joan The Woman* (1916), *Os Dez Mandamentos* (1923), *O Rei dos Reis* (1927), *O Sinal da Cruz* (1932), *Cleopatra* (1934), *As Cruzadas* (1935), *Sansão e Dalila* (1949), e *Os Dez Mandamentos* (1956). Dos filmes citados, seis tratam de representações da História passada na Antiguidade (as duas versões de *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz*, *Cleopatra*, *Sansão e Dalila*) e dois ocorrem na época medieval (*Joan The Woman* e *As Cruzadas*), realizados no período compreendido entre 1916 e 1956. Este *corpus* foi analisado a partir da visualização de cópias de diferentes qualidades disponíveis no mercado conforme discriminamos na filmografia.

A nossa opção incidiu sobre oito representações da História, numa escolha que dificultou o exame de certas passagens porque reflectiu um enxerto artificial na obra do realizador, atendendo a que alguns filmes têm fonte próxima em filmes anteriores que não integraram o *corpus*. A nossa opção criou um enfoque de análise em períodos mais recuados da História, de forma a permitir uniformizar a investigação em função de três grandes períodos representados: a Antiguidade Pré-Clássica, correspondente aos filmes localizados na época do Antigo Testamento, com três filmes (os dois filmes sobre *Os Dez Mandamentos* e *Sansão e Dalila*) que se constituem como grandes entradas no chamado (própria ou impropriamente) filme bíblico; a Antiguidade Clássica dos tempos da Roma Imperial apresentada em *O Sinal da Cruz*, passado na época de Nero, e *Cleopatra*, passado na época da transição da República para o Império. E, finalmente, o estudo de duas representações sobre Idade Média a partir de *Joan The Woman* e de *As Cruzadas*.

O ponto de partida do presente trabalho assentou na convicção de que o cinema se constitui como fonte privilegiada para o conhecimento da cultura e da mentalidade contemporâneas e, apesar das mudanças que se verificaram na literacia cultural, visual e histórica desde os anos 80, partilhamos a perspectiva de que existe um vasto campo de análise no âmbito dos filmes denominados históricos cujo conhecimento pleno pode veicular acréscimos importantes no domínio da compreensão das sociedades

contemporâneas. Não obstante a reabilitação do trabalho de DeMille ter começado ainda nos anos 50 sob a égide dos *Cahiers du Cinèma*[1] e ter sido retomada nos anos 80, numa revista como a *Positif*[2], a verdade é que nos anos 90, por razões que expomos no capítulo 1, o trabalho do realizador continuou a ser estigmatizado (e, de certa forma, ainda o é) com pérolas como "absurd biblical hokum", "a biblical *Basic Instinct*", "Blood, Sex and Bible", ou com sentenças do tipo "It is no longer fashionable to admire De Mille"[3], em ditames oriundos dos universos da crítica e do meio académico. O estereótipo do «estilo DeMille» ficou bem enraizado no imaginário do próprio cinema, como o público podia justamente apreciar num filme como *Sullivan's Travels* (1941), de Preston Sturges, onde o referido «estilo DeMille» era claramente parodiado. Durante muito tempo, DeMille foi motivo de troça da gente culta que considerava o seu cinema «americanada» e «pastelão»[4], e ridicularizou as suas representações históricas. E, no entanto, um estereótipo como o de uma Roma excessiva prestes a cair nas mãos de uma turba de bárbaros brutalizados e incultos (excerto do filme *Manslaughter*) não foi uma invenção de DeMille[5]. O realizador limitou-se a veicular um longamente enraizado equívoco cultural e historiográfico que tendia a opor a superioridade clássica ao caos trazido pelos bá rbaros e que se propagou profundamente (e longamente) na cultura e arte ocidentais[6].

E, mesmo a partir dos anos 90, década em que se processou uma mudança crítica inexorável em relação ao realizador, os atributos geralmente aplicados ao seu cinema não foram completamente erradicados, reincidindo ainda na actualidade. Se é verdade que Martin Scorsese incluiu DeMille no seu catálogo sobre o filme americano, em *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995), ao afirmar que « os filmes de DeMille são como fantasmas, como sonhos, e se os vimos quando fomos crianças, ficamos marcados para toda a vida»[7], já Steven Spielberg, prestando homenagem e revelando a sua admiração pelo realizador de *Os Dez Mandamentos*, não

[1] Ver capítulo 1, pp. 45-6.
[2] Ver o artigo de Jean-Loup Bourget , 'Si Moïse fut égytien (Freud)', In: *Positif*, 284, Outubro de 1984.
[3] Kozlovic, Anton Karl - 'Have Lamb Will Martyr: Samson as a Rustic Christ-Figure in Cecil B. DeMille's *Samson and Delilah* (1949)', In: http://reconstruction.eserver.org/031/kozlovic.htm (consultado em 24/08/2011)
[4] Melo, Jorge Silva - *Século Passado*, Lx., Cotovia, 2007, p. 86.
[5] «... le thème de la décadence des empereurs romains plonge ses racines chez les Anciens et non chez les auteurs populaires du XIXe siècle qui ne font que perpétuer une tradition pérennisée depuis longtemps.» In: Gonzáles, Antonio - 'L'antiquité revisitée: mythes et référents culturels pour une culture classique de masse', *Gerión*, 2007, Vol. Extra, 37-51.
[6] Heers, Jacques - *A Idade Média , uma impostura*, Porto, Asa, 1994.
[7] Cfr. Depoimento no DVD citado na bibliografia.

deixou de o apresentar associado aos mais que repetidos elementos de superficialidade tradicionalmente conotados com o realizador. São suas as palavras seguintes: «He was an opera maker. With DeMille, it was going to be a colorful explosion of imagery, and extras, and spectacle… and Egypt… and the philistines... and this…and that… you know, it was going to be more than your money is worth, and that's all people really cared about, they wanted to get more than their money is worth, and C. B. DeMille always delivered on that. »[8]

Apesar do tom ligeiro, Spielberg fornece um critério essencial para se retomar a análise da obra de DeMille segundo uma perspectiva mais eficaz: a de se olhar para a imagem e para o espectáculo, muitas vezes arredados das perspectivas analíticas em torno da obra do realizador. Ao colocar o enfoque na visualidade e no espectáculo, cremos que Spielberg abordou exactamente a forma de se traçar uma perspectiva mais vasta, ou seja, usar critérios de análise válidos para a cultura visual.

A reinterpretação da obra de DeMille deve-se a múltiplos trabalhos, a maioria bastante recentes. Dos grandes biógrafos do realizador, seleccionámos alguns que se tornaram imprescindíveis pela quantidade de informação retida: Charles Higham - *Cecil B. DeMille*, de 1973; Robert S. Birchard - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, de 2004; Scott Eyman, *Empire of Dreams*. *The Epic Life of Cecil B. DeMille*, de 2010; e Simon Louvish - *Cecil B. DeMille: A Life in Art*, de 2008, e *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, de 2010. Nenhum dos textos foi produzido no âmbito da Academia, e levantam o problema grave de não citarem directamente as fontes, embora os autores tenham obviamente tido acesso a elas e as biografias estejam repletas de informação valiosa. No campo de publicações mais directas sobre partes significativas da obra de DeMille, a única obra académica é da historiadora de cinema Sumiko Higashi, professora de História, Cinema e Estudos Femininos na *State University of New York College* em Brockport, com tese publicada em 1978 sobre a heroína dos filmes do cinema mudo, intitulada *Virgins, Vamps and Flappers: the american silent movie heroine*. Em 1985, publicou *Cecil B. DeMille: a Guide to References and Resources*. Em 1994, publicou *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, que não é uma biografia e que,

[8] Cecil B. DeMille – *American Epic* - Documentário realizado por Kevin Brownlow e Patrick Stanbury, 2004, Turner Classic Movies, A Photoplay Production, depoimento de Steven Spielberg sobre DeMille. (excertos disponíveis on-line em http://www.youtube.com/watch?v=EbQG5jRRELs (consultado em 25 /08/2011)

além de fornecer informação segura e devidamente inventariada, se constitui como um trabalho crítico notável ao cruzar História Cultural e Estudos Culturais, que a autora complementou com estudos posteriores que são frequentemente citados ao longo do presente estudo. Neste âmbito foi muito útil a consulta do trabalho académico de Evan Samuel Heimlich citado na bibliografia. Mais recentemente, também incluímos diversas perspectivas defendidas em trabalhos de Jean-François Rauger, da Cinemateca Francesa, e do académico Pierre Berthomieu. De resto, a análise da obra de DeMille tem-se confinanado a estudos mais especializados, constituindo capítulo quase obrigatório em obras recentes consagradas a temáticas dedicadas ao filme histórico, no geral, ou referência mais superficial em obras mais gerais e, uma vez que defendemos que o filme deve ser fundamentalmente analisado em função do estado da questão historiográfica e cultural da sua época, e não em função de critérios posteriores, sustentamos que é necessário ir mais longe na contextualização da produção dos filmes históricos do realizador e que é forçoso aprofundar a apropriação de conteúdos visuais propostos pelo realizador e pela sua equipa.

Se o *corpus* se constituiu como primeira fonte, houve outras fontes que se tornaram numa segunda âncora do trabalho, devidamente associadas a determinados filmes, e decorrentes da própria estrutura em cinco capítulos em que a tese se apresenta. Assim, no primeiro capítulo procurámos esboçar o enquadramento do lugar do filme histórico no âmbito mais vasto da História da Cultura, da História, dos Estudos de Cultura e dos Estudos Fílmicos, fazendo-se uma referência contextualizada às perspectivas apresentadas relativamente a este problema por Gilles Deleuze, Siegfried Kracauer, Umberto Eco, Susan Sontag, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Sacvan Bercovitch, Robert Rosenstone e Schlomo Sand, entre outros, com o objectivo de situar o objecto de estudo do presente trabalho no contexto de uma área de estudos que é relativamente recente. As teorias de autor foram sendo, depois, mobilizadas a propósito de cada um dos filmes analisados nos capítulos, na medida em que autores e críticos são muitas vezes diferentes em função das épocas, especializando-se frequentemente num período cronológico, tal como os próprios historiadores.

Os restantes quatro capítulos versam sobre conjuntos de filmes arrumados cronologicamente. Nos segundo, terceiro e quinto capítulos analisam-se os filmes versando temas que remontam às épocas das civilizações Pré-Clássicas (os dois filmes

Os Dez Mandamentos e *Sansão e Dalila*, remetendo para os Livros do Êxodo e dos Juízes, incluídos no Antigo Testamento), ao mundo romano-cristão da época da vida de Cristo (*O Rei dos Reis* passa-se na época da vida de Cristo durante o reinado do imperador Tibério e *O Sinal da Cruz* passa-se na época do imperador Nero) e à época dos faraós ptolomaicos no Antigo Egipto coincidente com a transição política do regime da República para o Império, moldura do filme *Cleopatra*. A realização destas obras ocorreu nas décadas de 20, 30, 40 e 50, implicando contextualizações separadas e aproximações cuidadosas, já que foi preciso cruzar sistematicamente alguns elementos provenientes da historiografia e da historiografia de arte com trabalhos oriundos dos Estudos de Cultura sobre cinema e ainda com a enorme e complexa produção escrita relacionada com questões religiosas. Foi preciso entrosar diversas perspectivas e fazer algumas opções difíceis. À leitura de alguns trabalhos mais antigos mas imprescindíveis para a abordagem da construção do herói da história nos filmes, caso da obra de Joseph Campbell - *The Hero with a thousand faces*, de 1949, foi preciso juntar trabalhos dos anos 90 capazes de apresentar novas leituras de personagens históricas infelizmente estereotipadas pela historiografia e pela cultura. Tais foram os casos da rainha Cleópatra e do imperador Nero, destacando-se, neste contexto, a leitura de Mary Hamer - *Signs of Cleopatra: history, politics, representation,* de 1993, e do académico inglês David Shotter – *Nero*, de 1997; foi importantíssima a leitura do doutoramento do Prof. Doutor José das Candeias Sales - *Ideologia e Propaganda Real no Egipto Ptolomaico (305-30 a.C.)*, publicada em 2005, proporcionando uma actualização excelente sobre representações, mitos e estereótipos associados à rainha Cleópatra.

Em finais dos anos 80 e durante os anos 90 assistiu-se a uma proliferação significativa de estudos importantes, que abordavam o período considerado, e que incentivaram o campo de estudos de Estudos de Cultura, Fílmicos e de Cinema e História relacionados com o mundo antigo (parcela significativa do presente trabalho), sendo de destacar o estudo de George MacDonald Fraser - *The Hollywood History of the World*, de 1988, a obra de Bruce Babington e Peter Evans - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, de 1993; de Maria Wyke - *Projecting the Past: ancient Rome, cinema and History*, de 1997; de Jon Solomon - *The Ancient World in the Cinema*, Yale Univ., 2001; e de Martin Winkler – *Classical Myth and Culture in the Cinema*, de 2001; de Constantine Santas - *The Epic Film: from myth to blockbuster*, USA, de 2008, ou a obra mais recente de Sheldon Hall e Stephen Neale – *Epics,*

Spectacles and blockbusters: a Hollywood History, publicado em 2010. A obra recente de Brian Hamnet, *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: representations of reality in History & Fiction*, publicada em 2011, permitiu estabelecer alguns contrapontos válidos em relação às linguagens cinematográficas. Neste contexto também é forçoso salientarmos algumas obras produzidas em Espanha nos anos 90 que se revelaram extremamente úteis e apresentaram perspectivas muito inovadoras no campo do Cinema e História, como os casos de Ruiz Hernandéz – *Escenarios de la Fantasia*, Zaragoza, 1990; de vários estudos recentes do professor Óscar Lapeña Marchena, e de *El Cine Cambia la historia*, de Julio Montero e Araceli Rodríguez, publicado em 2005. Em Portugal, os estudos da professora Isabel Capeloa Gil sobre literacia visual revelaram-se fundamentais. Trata-se de uma amostragem de algumas obras que se salientaram entre muitas outras que se revelaram essenciais.

O segundo capítulo constitui-se como o mais heterogéneo e abrange o período compreendido entre 1916 e 1927, abarcando um conjunto vasto de produções experimentais de que os filmes que mergulham num passado longínquo apenas representam uma pequena parcela. Se *Joan the Woman* se afirma como a primeira incursão no filme histórico, a verdade é que foi interessante surpreender numa série de filmes realizados após *Joan the Woman* a preocupação de criar uma equipa praticamente fixa de especialistas, homens e mulheres ligados à imagem e à *mise-en-scène*. Nesse sentido, colocámos a hipótese de que a primeira versão de *Os Dez Mandamentos* e *O Rei dos Reis* se apresentassem como pontos de chegada de fragmentadas experiências anteriores de que, reafirmamos, *Joan the Woman* se destacou como marca fundadora, ao contar a história da donzela de Orleães de uma nova forma que os livros e a pintura nunca puderam cristalizar. Essa vertente atingiu, então, um primeiro ponto alto na primeira versão de *Os Dez Mandamentos*, em que DeMille reificou o espectáculo visual de tal forma que ficou inalterável durante décadas, contribuindo para uma noção de História pública anti-moderna[9] veiculada pelo «mainstream». Um dos aspectos mais impressionantes dessa capacidade de o cinema manipular colectivamente foi, na conjuntura da descoberta do túmulo de Tutankhamon por Howard Carter, a apologia e incentivo que o cinema teve o poder de fazer relativamente ao consumo de artefactos antigos nitidamente transformados em fetiches substitutos do real, na acepção que

[9] Higashi, Sumiko - 'Anti-modernism as historical representation in a consumer culture – Cecil B. DeMille's Ten Commandments 1923 1956 1993', In: Sobchack, Vivian Carol - *The persistence of History: cinema, television and the modern event*, New York, Routledge, 1996, p. 91.

Cristian Metz (1931-1993) defendeu. Com *O Rei dos Reis*, DeMille fixou a sua linguagem em definitivo e, principalmente, fixou um determinado conjunto de imagens cujas raízes quisemos procurar, com destaque para a representação de Cristo. A leitura de Susan David Bernstein e Elsie Browning Michie – *Victorian Vulgarity: taste in verbal and visual culture*, de 2009, ou *The Blackwell Companion to Jesus*, de Delbert Burkett, de 2011, proporcionaram a clarificação de muitas ideias sobre aspectos do consumo visual na transição do século XIX para o século XX e permitiram a actualização de perspectivas.

No terceiro capítulo encetámos uma espécie de arqueologia do *peplum* para chegarmos ao papel que *O Sinal da Cruz* desempenhou na produção norte-americana no contexto da saída da Depressão, procurando ligar o filme a uma tradição literária popular e a espectáculos populares solidamente enraizados no mundo anglo-saxónico. Foi a partir de *O Sinal da Cruz* que se começaram a desenhar ideias sobre os estereótipos do realizador, e quisemos perceber melhor porquê, confrontando fontes que nos permitissem desconstruir o mito de Nero. Nesse capítulo, procedemos de forma idêntica em relação ao mito da rainha Cleópatra, de modo a analisarmos o filme que a colocou como marca titular.

Em toda a tese, e nestes três capítulos em particular - segundo, terceiro e quinto - foi necessário recorrer a diversas obras fundamentais provenientes do campo da História da Arte. A re-leitura da obra *Il Revival*, de 1977, de Giulio Carlo Argan, forneceu elementos essenciais para o entendimento dos múltiplos eclectismos que povoam o cinema de Cecil B. DeMille. As perspectivas apontadas por James Stevens Curl na sua obra *The Egyptian Revival: ancient Egypt as the inspiration for design motivs,* de 2005, revelaram-se substanciais para a compreensão do revivalismo egípcio nos filmes (extensão de outros revivalismos anteriores e coevos), a leitura da obra exemplar *La Arquitectura en el cine de Hollywood, la Edad de Oro*, de 1986, de Juan Antonio Ramirez, revelou-se fulcral para a interpretação dos processos de *mise-en-scène*. A leitura da obra editada em 2011 por Adrienne Munich, *Fashion in Film*, ajudou à compreensão de vários aspectos ligados à produção do guarda-roupa fílmico e a consulta do Catálogo *Art Déco-1925*, publicado pela Fundação Gulbenkian, em 2009, trouxe actualizações assinaláveis relativamente ao papel desempenhado pela moda francesa nos filmes de DeMille.

Também algumas obras escritas no campo da estética marcaram presença nas referências, como foi o caso da obra de Elie Faure – *Função do Cinema e das Outras Artes*, de 1963. Dada a impossibilidade de aceder a outro tipo de fontes, e muito embora tenhamos percebido o significativo grau de especialização dos colaboradores de DeMille desde os primeiros tempos, não se constituiu como tarefa fácil reorganizar nomes de autores e procedimentos técnicos, ou entender cabalmente os meandros das concepções técnicas, principalmente no respeitante aos primeiros filmes realizados.

Todo o capítulo 5 mereceu um cuidado particular em torno de dois dos maiores, porque mais ambiciosos, filmes de DeMille: *Sansão e Dalila* (1949) e *Os Dez Mandamentos* (1956), e assumimos uma tentativa de mostrar a síntese monumental que o realizador conseguiu com essas duas obras. Tal esforço implicou a realização de leituras diversas sobre a transição para os anos 50, que se prendiam fundamentalmente com as produções da cultura norte-americana da época e com as representações da imagem norte-americana projectada no ecrã. Sublinho a leitura de Alan Nadel - *Containment Culture: American narrative, postmodernism and the atomic age,* de 1995; Gregory D. Black - *Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies*, 1996; Clive Marsh e Gaye Williams e Steve Cohan - *Masked Men: masculinity and the movies in the fifties,* 1997; Ashton D. Trice e Samuel A. Holland - *Heroes, Anti-heroes and dolts: portraits of masculinity in American popular films 1921-1999*, 2001; Thomas Patrick Doherty – *Teenagers and Teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*; Liza Cleland, Mary Harlow e Lloyd Llewellin-Jones – *The clothed body in the Ancient World*, 2005; de Tony Shaw – *Hollywood's Cold War*; de Douglas Little – *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*. Procurámos cruzar trabalhos historiográficos com as perspectivas apresentadas por Jean Baudrillard e Gilles Deleuze, entre outros, de modo a encontrar pistas seguras para a contextualização do reaparecimento dos revivalismos épico e religioso na década de 50 no ambiente da nova ordem que emergiu do após 2.ª Guerra Mundial e do aparecimento do Estado de Israel. No caso de *Sansão e Dalila*, quisemos explicar o porquê da reconstrução de um passado conotado com uma certa ideia de rigor e de exuberância na *mise-en-scène*, procurando pistas na assunção de valores políticos e culturais dos anos 50, e quisemos recontar parte do mito de Dalila longamente construído na tradição cultural e artística ocidental.

Ainda no capítulo quinto, a análise de *Os Dez Mandamentos* implicou realizar-se uma pesquisa vasta sobre o caso Moisés na cultura norte-americana. A obra de Henry Noerdlinger, *Moses in Egypt*, publicada pela University of South California Press em 1956, com prefácio de DeMille, constituiu-se como fonte de primeiríssima importância para entender processos intrínsecos à génese do filme, mas foi preciso estabelecer o contraditório entre as fontes, recorrendo a outros trabalhos críticos para credibilizar pontos de vista. Houve problemas concretos de análise, atendendo a que a reinterpretação da vida e obra de Moisés a uma luz cultural é uma perspectiva relativamente recente, se exceptuarmos a obra *Moisés e o Monoteísmo*, de Sigmund Freud, escrito em 1939, pelo que essa leitura enriquecedora foi necessariamente complementada por múltiplos estudos, de entre os quais destacamos a notável obra de Jan Assman - *Moses The Egyptian*, de 1997, que apresenta uma leitura cultural da personagem clarificadora de múltiplos aspectos. No entanto, não foi tarefa fácil dissecar um filme tão maciço como *Os Dez Mandamentos*, onde, defendemos, se propôs e provou que o cinema implica uma hermenêutica específica e obriga a uma exegese própria.

Nestes mesmos capítulos (dois, três e cinco), o cruzamento entre o cinema e as polémicas questões de natureza religiosa também mostraram a existência de uma área recente e difícil de abordar. À partida, estávamos convictos que, em DeMille, a imagem religiosa se revestiu de contornos novos no contexto da cultura contemporânea, e pareceu-nos que, em matéria de religião, DeMille criou sequências que devolviam à cultura contemporânea o poder da imagem simbólica enquanto motor da experiência religiosa, enquanto catequese e enquanto comentário ao texto bíblico. Não obstante, por se tratar de uma obra globalmente corroborativa da Bíblia, que parte dos Evangelhos como relatando a verdade e, não tendo sido equacionada uma incursão em matérias teológicas, optámos por não realizar crítica histórica dos temas abordados sempre que estes envolviam dogmas religiosos. Para esta temática foram auxiliares preciosos as leituras Gaye Williams Ortiz e Clive Marsh - *Explorations in Theology and film: movies and meaning*, 1997; de Theresa Sanders - *Celluloid Saints: images of sanctity in film*, 2002; Stephenson Humphries-Brooks - *Cinematic Saviour: Hollywoood's making of the American Christ*, 2006; Terry Lindvall - *Sanctuary Cinema: origins of the Christian film industry*, 2007; Pamela Grace - *The religious film: Christianity and the hagiopic,* 2009. A leitura de *Jesus de Nazaré*, de Joseph Ratzinger, (Bento XVI), a leitura da obra

recente do Padre Carreira das Neves - *As Grandes Figuras da Bíblia*, Lisboa, publicada em 2010, e a leitura de *A Palavra e a Imagem*, de Paulo Mendes Pinto, publicada em 2011, foram essenciais para a incorporação de um certo tipo de rigor na linguagem associada às manifestações e sinais de carácter religioso.

No quarto capítulo analisou-se o filme *As Cruzadas*. Pelos múltiplos estereótipos que a cultura lançou sobre o período, a abordagem da denominada Idade Média implicou a realização de considerações introdutórias destinadas a contextualizar a evolução das imagens e representações da medievalidade, e foi preciso conciliar grandes perspectivas historiográficas, como as propostas por Jacques Heers ou Jacques Le Goff, com linhas inovadoras de estudos que têm proliferado recentemente no domínio das representações da Idade Média no cinema: do académico medievalista Kevin J. Harty - *The Reel Middle Ages*, de 1999; do académico John Aberth - *A Knight at the movies: medieval history on film,* de 2003*;* de Martha Driver e Sid Ray - *The medieval hero: representations from Beowulf to Buffy,* de 2004; do historiador e professor de Estudos Cinematográficos em Montpellier, François Amy de la Bretèque, foi importante a leitura de *L'Imaginaire Medieval dans le cinema occidental*, publicado em 2004; de Kathleen Coyne Kelly e Tison Pugh - *Queer Movie Medievalisms*, England and USA, de 2009; e de Nickolas Haydock e E. L. Risden - *Hollywood in the Holy Land - Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashesp*, publicado em 2009.

Finalmente, uma palavra para os métodos de análise e exposição utilizados. A análise fílmica não é uma ciência experimental, nem existe um método universal de análise, nem um método aplicável a todos os filmes[10]. Partimos do princípio de que os métodos devem sempre «especificar-se e, às vezes, ajustar-se em função do objecto preciso que tratam»[11]. Encontrando-se largamente sedimentada no âmbito de métodos utilizados pelo vasto conjunto de disciplinas em que os Estudos de Cultura se organizam, no estudo presente recorremos naturalmente vários métodos para proceder à análise fílmica. Sem enveredarmos pelo estabelecimento de sistematizações excessivas, os filmes foram globalmente analisados em planos e segmentos, procedendo-se frequentemente à descrição e análise mais formal das imagens (composição, enquadramento, perspectiva/profundidade de campo, cor, iluminação, claro/escuro,

[10] Aumont, Jacques e Marie, Michel - *A Análise do Filme*, Lx., Ed. Texto & Grafia, 2009, pp. 30-31.
[11] Aumont, Jacques e Marie, Michel - *Idem*, *Ibidem.*

campo/fora-de-campo, espaço narrativo, *mise-en-scène*), procurando evidenciar-se esse tipo de preocupações por parte da realização, com a consciência de que a imagem fílmica é um «fragmento de um universo diegético que a transcende»[12], veicula elementos informativos e elementos simbólicos nem sempre separáveis, e é forçosamente limitada e incompleta. Conscientes das limitações do uso exclusivo do fotograma, não deixámos, ainda assim, de citar frequentemente os filmes a partir de fotogramas inseridos no corpo do texto. Por vezes, usaram-se fotogramas associados a imagens do *storyboard* e até a elementos documentais externos, de modo a estabelecerem-se comparações visuais, assumindo-se claramente uma opção de proporcionar uma leitura enriquecida por dados históricos e culturais, inscrevendo a observação em perspectivas de análise cultural mais amplas. Partilhámos a perspectiva de Roland Barthes, ao afirmar que «todo o texto é um intertexto; nele estão presentes outros textos, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; qualquer texto é uma nova trama de citações passadas (…) o intertexto é um terreno geral de fórmulas anónimas de origem raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, fornecidas sem aspas»[13]. O mesmo procedimento inspirou a reflexão sobre as imagens fílmicas entendidas como expressão do sagrado e, muitas vezes, como prolongamento de perspectivas teológicas[14]. Admitimos explorar a extensão da aplicação desses pressupostos em DeMille, convictos de que, nas produções deste realizador, a recriação da História se sedimentava em convenções legitimadas em outras formas de produção cultural e de que havia plena consciência de que se jogavam todas as possibilidades de recorrer à visualidade para contar uma história. De facto, no cinema de DeMille o passado reorganizou-se livremente no ecrã e os fragmentos da História foram instrumentalizados e transformados em produtos propagandísticos embrulhados num invólucro de entretenimento, assim transformando o objecto filme em matéria e objecto de largo interesse para a Cultura Contemporânea. Procurámos, por isso mesmo, e recorrendo a metodologias mais associadas à investigação historiográfica, no geral, contextualizar cada filme de forma exclusiva, assumindo que o contexto dos anos vinte

[12]Aumont, Jacques e Marie, Michel - *Idem*, p. 48.
[13] Barthes, Roland -*Théorie du Texte*, citado por Aumont, Jacques e Marie, Michel – *Idem*, p. 162.
[14] Seguimos a perspectiva defendida por Paulo Pinto ao referir-se à possibilidade de se entenderem as imagens da arte sacra como teologia, no sentido em que as representações provenientes do universo religioso devem ser entendidas como parte da própria vivência religiosa. Pinto, Paulo Mendes - *A Palavra e a Imagem*, Lx., C.T.T., 2011, p. 11.

é diferente do dos anos 30 e dos anos 50 (o contexto em que *O Sinal da Cruz* foi realizado, em 1932, difere do da realização de *Cleopatra*, de 1934, porque houve ousadias permitidas no primeiro filme que já não foram toleradas no segundo) convocando um conjunto ecléctico e o mais completo possível de fontes fílmicas, assumindo a mobilização de fontes como questão essencial para o entendimento do processo criativo e como elemento-chave para se poder encetar uma leitura cultural dos filmes. Nesse processo de descrição foi fulcral efectuar a desmontagem do início dos filmes, (*O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila*, *Os Dez Mandamentos* de 1956) decompondo fragmentos que enunciam linhas de força e delineiam sínteses visuais e perspectivas muito eficazes. Na medida em que houve sempre uma consciência clara de que estávamos a trabalhar no campo das representações da História (representações em sentido mais lato, ideológicas, de grupo, sociais, e mais restritas e individuais) e de que estas se encontram francamente condicionadas pelo tempo e pelos homens, houve, em todos os filmes, a preocupação de descrever linhas de força da narrativa e da acção, estabelecendo opções interpretativas subjectivas e procurando fornecer pontos de vista que estávamos convictos que se congregavam como prioritários.

Finalmente, deve referir-se que tecemos breves reflexões relativas à questão da música fílmica na obra de Cecil B. DeMille, enquanto elemento demonstrativo da crescente necessidade do cinema de Hollywood acentuar o efeito de composição unitária conseguido entre narração e imagem, num crescendo cujo grau de síntese foi plenamente atingido em *Os Dez Mandamentos* de 1956. Embora se façam algumas referências mais formais, trata-se apenas de breves apontamentos que não foi possível, por diversas razões, aprofundar, mas o que pretendemos ressalvar foi uma linha evolutiva interessantíssima em relação ao papel desempenhado pela música nos filmes e em relação à forma como a função e a importância da música fílmica foi mudando nas primeiras décadas de produção de filmes.

Terminamos esta introdução deixando firmemente expresso o quanto nos foi grato desenvolver este projecto sobre a obra do realizador Cecil B. DeMille.

1.º CAPÍTULO - O FILME HISTÓRICO COMO OBJECTO DE ESTUDO: UMA BREVE APROXIMAÇÃO TEÓRICA

Não obstante a existência de perspectivas anteriores aos anos 50[15] que atribuíam valor intrínseco ao filme histórico, e de S. Eisenstein (1898-1948) ter reconhecido que o filme montagem não se constituía como reprodução directa da realidade e possuía um valor próprio, em meados dos anos 40, a indústria de Hollywood ainda era criticada por produzir filmes desinteressantes e dirigidos a um público que não pensava[16]. Também nos anos 40, o historiador português Alfredo Pimenta (1882-1950) criticou o filme *Camões*, de J. Leitão de Barros (1896-1967), enquanto cinema histórico, confrontando a obra com o que ele considerava de verdade a propósito da criação de narrativa histórica, ou seja, o discurso historiográfico. Embora os regimes instrumentalizassem o cinema por interesse propagandístico e percebessem que o filme projectava claramente perspectivas sobre a História, o reconhecimento da força do cinema vinha da sua popularidade na sociedade e do reconhecimento da sua importância na propaganda política e a Academia só começou a reconhecer o valor do cinema enquanto criador de um discurso válido em termos historiográficos depois dos anos 40.

Nos anos 30, Jorge Luís Borges defendia uma visão crítica forte relativa aos filmes de Hollywood e concretamente em relação ao realizador Cecil B. DeMille, ao dizer que «os russos descobriram que a fotografia oblíqua (e, por conseguinte, deformada) de uma garrafa, um cachaço de touro ou uma coluna é de um valor plástico superior ao de mil e um figurantes de Hollywood rapidamente disfarçados de assírios e misturados até à imprecisão total por Cecil B. DeMille»[17]. Ainda em 1952, Borges

[15] Matuszewski em 1898. «Poco menos de tres años después de la primera proyección de los hermanos Lumière en París, un camarógrafo polaco, Boleslaw Matuszewski, publicaba en Le Figaro (25-3-1898) un artículo titulado"Una nueva fuente de la Historia: creación de un depósito de cinematografía histórica, donde ya preconizaba la necesidad de conservar las imágenes filmadas para la Historia . Por supuesto, la propuesta fue entonces ignorada». In: 'El pasado como espectáculo:reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine', Dezembro 2006, Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad José-Vidal Pelaz López. O artigo está *on-line* em : http://pt.scribd.com/doc/16667400/El-pasado-como-espectaculo (consultado em 24/07/2011).

[16] Halliwell, Martin - *American Culture in the fifties*, Edinburgh University Press, 2007, p. 149. O autor faz referência a T. Adorno (1903-1969) e Max Horkhheimer (1895-1973), que condenavam Hollywood, menosprezando o interesse da indústria norte-americana de filmes.

[17] Rodrigues, António – 'Cinema, Arquitecturas', In: Basílio, Kelly (coord.) - *Concerto das Artes*, Lx., Campo das Letras, 2007, p. 564.

voltou a criticar o processo narrativo de criação de factos heróicos que reputava de subjacente às concepções manipuladoras de DeMille[18].

Como disse Deleuze mais tarde, era «fácil troçar das concepções históricas de Hollywood»[19], apesar de elas se ligarem indirectamente a concepções sérias e académicas da história e da cultura oitocentistas que foram desvalorizadas na primeira metade do século XX. Se é verdade que nos anos 20, o filme-documentário já suscitava o interesse de historiadores do Comité Internacional das Ciências Históricas no respectivo congresso realizado entre 1926 e 1934, preocupados com a preservação dos filmes em arquivos, tal interesse deixava de fora o universo do cinema de ficção, uma vez que os primeiros filmes retratariam a realidade e o cinema produzido no âmbito do segundo nem tanto.

Nos anos 40, Siegfried Kracauer (1889-1966) trouxe elementos novos para a relação entre História e Cinema, com uma publicação de 1947, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (*De Caligari a Hitler: uma História psicológica do cinema alemão*) considerando precisamente que os filmes de ficção reflectiam dados do real e revelavam mecanismos do real , introduzindo a possibilidade de recurso a elementos psicanalíticos na análise historiográfica[20], mas o reconhecimento das qualidades da narrativa histórica no cinema tardou a ocorrer. Nos seus primórdios, o cinema apareceu naturalmente ligado a um registo mais popular e, numa época em que a cultura erudita não era sequer questionada, a imagem fílmica carecia de legitimidade[21], apresentando-se como fenómeno ligado a uma cultura de massas emergente. Entendendo-se a cultura erudita como fenómeno legitimado pela

[18] Borges, Jorge Luis - *A Personal Anthology*, New York, Grove Press, p. 179. http://books.google.pt/books?id=xAIq1llBbVwC&pg=PA179&dq=jorge+luis+borges+DEMille&hl=pt-PT&ei=UCBlTLe5MIeN4ga3jdTSCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEEQ6AEwBA#v=onepage&q=demille&f=false ; ver também Firmat, Gustavo Peréz - *Do the Americas have a common literature?,* USA, Duke University Press, 1990, p. 38-39 http://books.google.pt/books?id=PcT7zYStVP4C&pg=PA39&dq=thomas+carlyle+%22cecil+b+demille%22&hl=pt-PT&ei=Cx5lTKzpL5KW4Abnw-THCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CEwQ6AEwBg#v=onepage&q=demille&f=false

[19] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento, Cinema I*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

[20] Disse Kracauer: "O que os filmes reflectem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade colectiva que se situam abaixo da consciência". O autor é citado por Nova, Cristiane - 'O Cinema e o conhecimento da História', In *Olho da História*, Revista de História Contemporânea, n.º 3, revista *on line* em http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3cris.html (consultado em 16/08/2011)

[21] Ferro, Marc - *El Cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003), p. 7.

tradição, a cultura de massas e os seus produtos apresentavam-se, quase, como anti-cultura[22], os novos métodos de produção da cultura visual mantinham-se do outro lado da fronteira que separava a *high culture* da *mass culture* e a valorização da cultura visual popular tardava. Para que o reconhecimento do valor do cinema ocorresse foi preciso esperar, como sublinhou Umberto Eco, pelo momento em que a presença das massas na vida social se converteu no fenómeno mais evidente de uma determinada conjuntura histórica, o que só aconteceu depois da 2.ª Guerra Mundial. A forma como o filme histórico era considerado começou a mudar em resultado de múltiplos factores, dos quais se destacou naturalmente a crítica de que a própria História e os seus métodos começaram a ser alvo desde finais do século XIX, à medida que se instalou na cultura uma descrença acentuada sobre as ideias de objectividade histórica e de progresso histórico[23]. A ruptura realizada pelos historiadores Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) em 1929 fez-se para limitar o âmbito da especialidade positivista e promover a agregação de disciplinas e, por volta dos anos 40, o outrora intocável paradigma «científico» longinquamente defendido por Leopold Von Ranke (1795-1886) representava uma fórmula mais e mais repudiada. Em 1946, por exemplo, Robin George Collingwood (1889-1943) defendeu que a imaginação se constituía como parte estrutural do discurso historiográfico, ao fornecer continuidades onde elas não existiam nas fontes e aproximando o historiador do universo da ficção ao invés de o afastar, como pretendia o edifício teórico positivista. Durante toda a primeira metade do século XX, e posteriormente, o debate foi longo, mas é preciso ter em linha de conta que várias concepções historiográficas influenciadas pelo legado positivista se mantiveram largamente prestigiadas, que os historiadores citados a propósito das produções de DeMille perfilharam extensamente legado positivista e que o debate historiográfico em questão não se reflectiu nas produções fílmicas que analisamos no presente estudo.

A credibilização do filme histórico integrou-se naturalmente na emergência e reconhecimento mais vasto da existência de valores subjectivos que envolviam toda a produção científica e a que o historiador não podia ser alheio, como viu Hannah Arendt,

---

[22] Eco, Umberto - *Apocalípticos e Integrados*, 1964, http://www.ifdcelbolson.edu.ar/mat_biblio/tecnologia/curso1/u1/01.pdf (consultado em 5/11/2009)

[23] As críticas às linhas dominantes da historiografia oitocentista culminaram precisamente no período das guerras, multiplicando-se vozes dissidentes que, desde Nietzsche até Croce, vinham a criticar a historiografia mais positivista e pretensamente objectiva. V. Curthoys, Ann e Docker, John - *Is History Fiction?,* USA, University of Michingan Press, 2005, pp. 85 e seguintes. V. também Collingwood, R.G. - *A Ideia de História*, Lx., Presença, s.d., pp. 228 e seguintes.

e a valores associados à cultura de massas e à cultura popular de entretenimento, que a autora analisou em *The Crisis of Culture*, de 1961. Pela mesma altura, em *Notes On Camp*, de 1964, Susan Sontag notou a intersecção constante entre a alta e a baixa cultura nas produções culturais, e propôs novos códigos visuais de apreciação em *On Photography*, de 1977, intuindo que os elementos mais persuasivos e inteligíveis na cultura contemporânea se vinham a afirmar no âmbito das indústrias de entretenimento dirigidas à cultura de massas, tornando-as imediatamente em objectos de análise privilegiada. Os estudos de Stuart Hall (n. 1932) sobre um fenómeno como o dos *hippies*, em 1968, ou de Umberto Eco sobre fenómenos populares, ao publicar *James Bond* (1966) e *Superman* (1972) foram indicativos fortes da importância que a cultura popular começou a merecer a académicos das mais variadas proveniências. Tal como Stuart Hall defendeu, tornava-se necessário «desconstruir a cultura popular»[24], ou seja, proceder à revisão global do papel da cultura na sociedade contemporânea[25]. De resto, no contexto mais vasto e difícil[26] do aparecimento de novas disciplinas e modalidades institucionais ligadas a estudos potenciadores de convergências de saberes[27], nos anos 70-80 floresceram projectos e publicações no âmbito dos *Cultural Studies* que fragmentaram fronteiras tradicionais entre disciplinas e permitiram o deslocamento e a concentração de investigações em torno de novos campos de estudo académicos, nessa corrente se inserindo estudos sobre fenómenos ligados à cultura popular, contra-cultura e vanguarda artística, encontrando-se complexidades insuspeitas na cultura popular e

[24] Procter, James - *Stuart Hall*, London, Routledge, 2004, p. 11.

[25] Os estudos culturais tiveram o seu arranque na Grã-Bretanha do pósguerra, num, contexto muito específico, em torno das figuras tutelares de E. P. Thompson, de Richard Hoggart e de Raymond Williams. A estes autores associaram-se obras essenciais nos estudos culturais: *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart (1957), *The Making of the English Working Class* de E.P. Thompson (1963); *Culture and Society* (1958) e *The Long Revolution* (1965) de Raymond Williams. Globalmente promoveram o denominado culturalismo, redefinindo a cultura não como simples superstrutura acessória de uma materialidade económica, mas como um fenómeno absolutamente central nas sociedades. Cfr. Sanches, Manuela Ribeiro - 'Nas margens: os Estudos Culturais e o assalto às fronteiras académicas e disciplinares', *Etnográfica*, Vol. III (1), 1999, pp. 193-210. Um outro dado importante é que os autores defenderam igualmente «a abolição das hierarquias entre uma cultura supostamente de elite, institucionalizada no ensino dos departamentos de Humanidades e Literaturas, e a cultura popular e de massas.» In: Gil, Isabel Capeloa – 'O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã', In: *Comunicação & Cultura*, n.º 6, 2008, p. 145.

[26] A dificuldade dos Estudos Culturais se auto-limitarem prende-se com a sua natureza constestatária relativamente a limitações e com a sua vocação para diluir fronteiras já com longa tradição académica. Cfr. Baptista, Maria Manuel - 'Estudos Culturais: o quê e o como da investigação', In: *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, nº spécial, automne / hiver 2009, pp. 451-461.

[27] Pombo, Olga - 'Práticas Interdisciplinares', In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, nº 15, Jan/Jun 2006, p. 208-249.

abordando objectos como a questão do *kitsch* ou do *camp*[28], para citar apenas exemplos. Tatava-se de reconfigurar os paradigmas das diversas literacias, naturalmente se destacando no contexto do presente estudo a questão da literacia visual[29], dos estudos sobre cultura visual e estudos visuais[30] que, ao valerem-se de métodos das abordagens mais textuais, históricas e artísticas[31], ao pretenderem cruzar a história da arte e os estudos culturais e ao questionarem globalmente o papel das imagens na cultura[32], se constituíam como competências amplamente transdisciplinares[33]. Essa reconfiguração das Humanidades e das várias áreas das Ciências Sociais repensou e continua a repensar o papel pedagógico e político mais global do estudo da Cultura[34], colocando-o no eixo das reflexões sobre a contemporaneidade[35] e está longe de estar concluída. Uma das suas aquisições metodológicas mais abrangentes foi certamente a consciência de que a análise dos fenómenos da cultura, entre os quais o cinema se conta, só pode sedimentar-se de forma sólida mobilizando simultaneamente paradigmas teóricos, metodológicos e estilísticos de várias disciplinas[36].

---

[28] Deve fazer-se referência a *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, de Andrew Ross, em 1984; ver também Komins, Benton Jay , "Popular Culture, Kitsch as Camp, and Film" http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1101&context=clcweb&sei-redir=1#search=%22No%20Respect.%20Intellectuals%20Popular%20Culture%2C%20de%20Andrew%20Ross%2C%20em%201984%22 (consultado em 30/07/2011)

[29] Para a introdução deste conceito, v. Elkins, James - *Visual Sudies:a skeptical introduction*, N. York, Routledge, 2003.

[30] A propósito da genealogia do termo cultura visual, bem como do seu aparecimento enquanto disciplina académica, deve ver-se igualmente Elkins, James - *Idem*, p. 2.

[31] « …A literacia visual é multivalente, renegociando-se em contexto, ou, dito de outro modo, a literacia visual é um transconceito que se socorre da vocação hermenêutica da abordagem textual, articulando-se com a ancoragem sócio-histórica própria da abordagem historicista, mas simultaneamente valorizando a especificidade sígnica do meio visual…» Gil, Isabel Capeloa - *Literacia Visual - estudos sobre a inquietude das imagens*, Lisboa, Edições 70, 2011, p. 15.

[32] Dikovitskaya, Margarita - *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*, U.S.A., M.I.T., 2005, pp. 47-50.

[33] «A literacia visual constitui-se como um instrumento estratégico que exige múltiplas competências. Com uma vocação comparatista, socorre-se do saber histórico-estético da história de arte, mas requer igualmente a capacidade hermenêutica prórpia dos estudos literários, e a fundamentação sócio-política da sociologia e da ciência política, para além dos conhecimentos tecnológicos sobre modos visuais particulares como o cinema, a fotografia ou as artes digitais.» Gil, Isabel Capeloa – *Idem*, p. 25.

[34] A ideia de «…tomar a cultura como prática central da sociedade e não como elemento exógeno ou separado, ou mesmo como uma dimensão mais importante do que outras sob investigação, mas como algo que está presente em **todas** as práticas sociais» apresenta-se como uma das aquisiçõe mais importantes da área dos Estudos Culturais. Cfr. Baptista, Maria Manuel - 'Estudos Culturais: o quê e o como da investigação', In: *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement* , nº spécial, automne / hiver 2009, pp. 451-461.

[35] O sociólogo francês Alain Touraine, na sua obra *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde aujourd'hui* (2005), faz precisamente referência à emergência e centralização da esfera da cultura na reflexão contemporânea. Cfr. Gil, Isabel Capeloa – 'O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã', In: *Comunicação & Cultura*, n.º 6, 2008, pp. 137-166.

[36] Baptista, Maria Manuel - *Idem*.

Para os primeiros realizadores de cinema, a apresentação da História foi sempre óbvia, na medida em que ela se vinha constituindo como um suporte da cultura, da arte e da educação no Ocidente[37], com formas próprias e longamente sistematizadas de representar a História. No registo mais ficcional, é interessante perceber o aparecimento da representação histórica no cinema. Em 1895, Maria da Escócia fazia a sua aparição em *The execution of Mary, Queen of Scots*, de Thomas A. Edison, Inc.[38], um dos primeiros filmes a usar actores treinados e um dos primeiros a usar a montagem para produzir um efeito especial, neste caso o corte da cabeça. Em 1896, Nero também irrompia justamente no cinema, no filme de um minuto *Néron essayant des poisons sur les esclaves*, do operador chefe dos irmãos Lumière, Alexander Promio[39], veiculando-se pequenos episódios que reproduziam e recriavam excertos de narrativas provenientes de outros registos culturais, literários, pictóricos, teatrais e, sobretudo, dando continuidade (agora também no cinema) à deturpação longamente enraizada na cultura sobre a figura do imperador Nero. Num caso e noutro (e em muitos outros), os temas já estavam codificados na literatura e a *mise-en-scène* já estava codificada em registos ficcionais[40], nos palcos do teatro e da ópera, na pintura oitocentista romântica, realista, naturalista e na de *fin-de-siècle*.

Até aos anos 60, os denominados filmes históricos da primeira metade do século não foram valorizados precisamente porque se considerava que a imagem em movimento não podia ser equiparada à informação proveniente das fontes escritas tradicionais, e a larga maioria dos historiadores só valorizava efectivamente as últimas, não conferindo ao cinema um estatuto de dignidade idêntica ao das outras fontes[41]. Em 1958, Robert Mandrou (1921-1984), historiador de referência da cultura popular na época moderna, tinha escrito na revista dos *Annales* um artigo em que avaliava a importância do cinema e aplaudia alguns trabalhos pioneiros, como, por exemplo, a obra de Georges Sadoul (1904-1967) que, curiosamente, em 1949, escreveu uma

[37] Solomon, Jon - *The Ancient World in the Cinema*, N. Haven and London, Yale Univ. Press, 2001, p. 3.
[38] http://www.youtube.com/watch?v=RpNQJV8KblQ (consultado em 22/12/2010)
[39] Joucaviel, Kinga - Quo *vadis?: contexte historique, littéraire et artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz*, Presses Universitaires du Marail, 2005, p. 69.
[40] Lembro as chamadas novelas e as *toga plays* que conheceram enorme sucesso junto do público burguês oitocentista: *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Sir Bulwer-Lytton, de 1834, *Fabíola ou a Igreja nas Catacumbas*, de Cardinal Wiseman, de 1854, *Salambô*, de Gustave Flaubert, de 1862, *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, de L. Wallace, de 1880, *Cleópatra,* de Ridder Haggard, de 1889, e *Quo Vadis: A Narrative of the time of Nero*, de H. Sienkiewicz (1846-1916), publicado em fascículos em 1895, e em livro em 1896.
[41] Seabra, Jorge - *África Nossa - O Império colonial na ficção cinematográfica portuguesa – 1945-1974*, Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, Vol. 1, 2008, p. 30.

Histoire général du Cinéma onde valorizava o trabalho do realizador Cecil B. DeMille, ao afirmar que «… influências italianas, francesas e dinamarquesas combinaram-se na obra de um realizador fecundo, comercial, mas cheio de talento: Cecil B. DeMille (…)»[42]. Aliás, a reabilitação parcial de Cecil B. DeMille começou precisamente entre 1951 e 1959, nos *Cahiers du Cinema*. Em 1951, Jacques Doniol-Valcroze escreveu aí um artigo onde comparou *Samson and Delilah* a *Salammbô* e defendeu o realizador em relação aos que não o levavam a sério[43]. Em 1959, Michel Mourlet (n. 1935) fez uma primeira homenagem ao realizador norte-americano[44], mais tarde escrevendo uma biografia sobre o realizador, intitulada *Cecil B. DeMille*, publicada em 1968 pelas *Editions Seghers*.

Nesta senda, o historiador Charles Samaran (1879-1982) foi um dos primeiros a incluir a película na lista das fontes históricas[45]. Na verdade, sob o dinamismo desencadeado pelos historiadores ligados à Nova História e teóricos que partilhavam os pontos de vista da nova proposta começaram a esboroar-se alicerces da historiografia

[42] Sadoul, Georges - *História do Cinema Mundial das origens aos nossos dias* (publicado originalmente em 1949), Lx., Livros Horizonte, 5.ª Edição, s.d., pp. 137-8.

[43] Eyman, Scott - *Idem*, p. 413. Vale a pena citar o artigo de Jacques Doniol-Valcroze: « We too easily overlook what the history of filmmaking owes to DeMille… He was ideed one of the pillars of the Hollywood temple, and so he remains; he incarnates the best of it and the worst of it… The durability of this success is absolutely unique in the history of the American film industry, a great devourer of personalities. Whereas Griffith, Ince, Seastrom, Stiller and Stroheim quit making films, the wheel of fortune continued to turn in DeMille's favor…

DeMille is certainly a poet and a romantic in his own way, but (his) only resemblance to (Victor) Hugo is in the abundance of his production. Frankly, the two are very different. The only thing that they have in common is that both have been victims – Hugo, victim of the myth of the white beard…. DeMille, victim of a continuos commercial success that has deprived him oaf that (aura) of failure which allows one to assess the films of Stroheim, for example. The man has his faults… but it appears to me that his outstanding quality, spanning the whole length of an abundant career, is an almost total unity of style, a constant fidelity to one perspective, and a conception of history of the plastic arts and literature, a conception he did not originate on the screen, but of which he was perhaps the most important popularizer. I think DeMille is absolutely indifferent to questions of fashion and is totally resistant to influences. He is one of ther rare Hollywood figures left wholly unmoved by the flashing emergence of a Welles or by the phenomenon of Italian neo-realism… It seems to me that he makes films largely for the pleasure of it – he is one who breathes movies instead of air.»

[44] Bastide, Bernard - *Les Dix Commandements*, *d'une version à l'autre*, http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=296
(Homenagem da Cinemateca Francesa da Cinemateca Francesa a Cecil B. DeMille, realizada em 2009)

[45] Seabra, Jorge - *Idem*, p. 44. Charles Samaran afirmava em 1961 que «Un film de mise en scène réalisé en 1960 peut très bien n'avoir jamais aucun intérêt artistique, mais contenir des renseignements d'une valeur inestimable pour les historiens de l'an 2000. La conservation, sans aucun tri préalable, de tous les films de mise en scène, de tous les documentaires et de toutes les actualités est donc souhaitable et même indispensable dans l'intérêt des historiens futurs.» Cfr. Samaran, Charles - *L'histoire et ses méthodes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, citado em http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2010/07/20/georges-sadoul/. (consultado em 21 de Agosto de 2011)

tradicional[46] e, sob a perspectiva de que era preciso alargar o objecto de estudo da História, diversificando o tipo de fontes para o estudo da história das mentalidades e do imaginário, reavaliando métodos de investigação e análise das diversas épocas históricas[47], ampliando o âmbito da análise da história das mentalidades, alargando o âmbito do tradicional documento escrito e abalando em definitivo o cânone da soberania absoluta das fontes escritas, um novo olhar caiu finalmente sobre o filme histórico enquanto objecto de estudo possível. Nos anos 70, alguns historiadores franceses da Nova História interessaram-se pelos filmes históricos até então descurados, e olharam-nos como um novo tipo de fonte a ser usada para o estudo da época de produção do filme[48], considerando que o filme podia ajudar a perceber alguns aspectos que não apareciam tratados noutros registos historiográficos. Neste contexto, destacaram-se os trabalhos pioneiros de Marc Ferro (*Cinéma et Histoire*, 1977), que criticou o uso excessivo do documento escrito, e de Pierre Sorlin (*Sociologie du Cinéma*, 1977), ambos focados na perspectiva de que os filmes diziam mais sobre os tempos em que foram produzidos do que sobre os tempos que os filmes retratavam[49].

Ferro reconheceu que o filme constitui um documento para a análise das sociedades, incidindo no estudo das condições de produção e na possibilidade de estudar aspectos psicossociais, fenómenos de glorificação ou doutrinação, muitas vezes não explícitos nos próprios filmes, e frequentemente ausentes no documento escrito. Ou seja, considerava que a imagem cinematográfica não era meramente ilustrativa e excedia os conteúdos explícitos do filme. Para Ferro, o filme constiuia-se como objecto que contava uma contra-história, permitindo fazer-se uma contra-análise da sociedade da época de produção do filme e desmascarando a realidade. Transcendendo os métodos historiográficos tradicionais, o método proposto por Ferro implicava a criação de equipas interdisciplinares entre historiadores, sociólogos, antropólogos que admitissem que o filme podia ser documento e agente da História[50] e a análise da ficção histórica

[46] Ver Rosenstone, Robert A. - "Epilogue: the Promise of History on Film", In: Engelen , Leen e Winkel , Roel Vande - *Perspectives on European film and history*, Gent, Academia Press, 2007, p. 253.
[47] Ver Gurevitch, Aaron J. - "Medieval Culture and Mentality according to the New French Historiography" In: Clark, Stuart - *The Annales School: The Annales School and historical studies – Critical Assesments*, Taylor and Francis, 1999.
[48] Engelen, Leen e Winkel, Roel Vande - *Idem*, p. 15.
[49] Hughes-Warrington, Marnie - *History goes to the Movies – Studying History on Film*, London and N. York, Routledge, 2007, p.4.
[50] «La doble consideración del cinematógrafo como documento y ala vez agente de la historia que iniciara Ferro, ha sido la piedra angularsobre la que se han basado luego la mayor parte de los estudios sobre estascuestiones.» López, José-Vidal Pelaz, *El Passado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre La Historia y El*

explicava a persistência, a vitalidade e sobrevivência bem-sucedida dos múltiplos processos e estruturas narrativas até à contemporaneidade.

A análise proposta por Pierre Sorlin articulava as especificidades da própria expressão cinematográfica, defendendo que o filme contempla um texto visual que merece uma análise interna e um método que se adapte ao próprio objecto em estudo, criticando as limitações da análise historiográfica que não tivesse em linha de conta o cinema. Sorlin observava em meados dos anos 70 que «nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração»[51], aludindo às limitações da História no campo da imagem no geral, e da imagem em movimento, em particular. Nos anos 80, Pierre Sorlin afirmava que os historiadores tinham de se interessar pelo audiovisual sob pena de se tornarem esquizofrénicos rejeitados pela sociedade como representantes de uma erudição fora-de-moda[52]. Tanto Ferro como Sorlin defendiam que a imagem não copiava a realidade, e que o filme revelava aspectos que ultrapassavam a auto-representação que a época, o autor, a produtora queriam fazer dela, e Sorlin também procurava desvendar a própria linguagem do filme. Ambos tiveram uma importância crucial para a superação das teses tradicionais e, através dos seus estudos precursores, o filme de ficção deixou finalmente de ser desprezado na área da historiografia pela sua capacidade de produzir uma consciência aguda do presente e da responsabilidade perante o passado[53].

No mundo anglo-saxónico, estas dinâmicas tiveram origens múltiplas, de entre as quais se pode destacar a fundação da publicação de *Film and History*, a partir de 1970, de Martin A. Jackson e John E. O'Connor, na senda da fundação do *Historians Film Comittee*, nos E.U.A.. A obra do historiador norte-americano Hayden White

---

cine, Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad, 2007. O artigo está *on-line* em : http://pt.scribd.com/doc/16667400/El-pasado-como-espectaculo (consultado em 24/07/2011)

[51] Kornis, Mônica Almeida - 'História e Cinema: Um debate metodológico', In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 5, n.º 10, 1992, pp. 237. Na perspectiva de Pierre Sorlin, «No se puede entender la Edad Contemporánea sin estudiar la producción cinematográfica de cada momento. Es imposible comprender la Alemania de Hitler sin acercarnos a Leni Riefenstahl o la trayectoria de la URSS sin conocer el cine de Eisenstein.Pero tampoco la América de Roosevelt sin Frank Capra, o si se apura elargumento, la de Bush, sin el cine de Michael Moore. El cine —apunta el propio Sorlin en otro de sus trabajos— coadyuvó a la caída del Imperio soviético.» In: López, José-Vidal Pelaz, *Idem*.

[52] Mathias, Yeoshua - 'Historical Movies in the Classroom', In: *Journal of Research in Teacher Education* - Theme: Historical Literacy, n.º 4, Vol. 7, http://www.educ.umu.se/presentation/publikationer/lof/lofu_nr4_2007.pdf (consultado em 29/12/2009)

[53] Cardoso, Abílio Hernandez - 'O cinema, a ficção e a História', In: http://www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm (consultado em 24/07/2011)

também questionou e relativizou o domínio da verdade histórica, desconstruiu a estrutura do discurso historiográfico[54], o qual deveria ser sempre contextualizado no seu próprio tempo[55] e alertou para procedimentos narrativos de tipo literário na elaboração das representações historiográficas[56]. Citando trabalhos de George Elliot (1819-1880) Henrik Ibsen (1828-1906) e André Gide (1869-1951), White recuperou grandes linhas do progressivo desencanto cultural com o universo da História[57], num enunciado que recuperava críticas anteriores. White deixou bem clara uma ideia de hostilidade à consciência histórica que teria alastrado por alturas das duas guerras mundiais, e citou o pensamento de diversos autores[58] cujas propostas apontavam no sentido de negação do historicismo, da consciência histórica do mundo e do sentido da História. Já nos anos 80, essa revisão metodológica levou-o mesmo a avançar com o termo «historiophoty», contrapondo-o a «historiography»[59], sublinhando as potencialidades da representação da História se fazer recorrendo à imagem e ao discurso fílmico. Ainda nos anos 80, a contribuição do académico norte-americano Robert Rosenstone foi essencial para relançar o debate e sublinhar o papel desempenhado pela Nova História[60]. Rosenstone afirmou que os filmes históricos possuíam um valor próprio, não por serem apenas importantes para o estudo da época em que foram filmados, mas também porque, pela quantidade de meios envolvidos e de registos mobilizados, mostravam o passado de uma forma que os outros meios não mostravam[61] e criavam um novo discurso historiográfico[62]. O cinema mostrava a História como um processo, o que não podia ser

[54] White, Hayden- *Trópicos do Discurso - Ensaios sobre crítica da cultura*, S.Paulo, Universidade de S. Paulo, 2001, p. 126. O texto inclui artigos publicados nos anos 60 e 70..

[55] Marshall, David W. - *Mass market medieval: essays on the Middle Ages in Popular Culture*, USA; Macfarland, 2007.

[56] White, Hayden - *The content of the form: narrative discourse and historical representation*, U.S.A., The Johns Hopkins University Press, 1987.

[57] White, Hayden - *Trópicos do Discurso - Ensaios sobre crítica da cultura*, p. 44. White segue respetivamente três trabalhos dos autores citados: *Middlemarch* (1,ª edição de 1874), *Hedda Gabler* (1890), e *O Imoralista* (1902), onde a visão historiográfica do mundo era largamente criticada.

[58]. Thomas Mann, Paul Valéry, Ortega Y Gasset, Albert Camus e Sartre. V. White - *Idem*, p. 49.

[59] Hughes-Warrington, Marnie - *History goes to the Movies - Studying History on Film*, London and N. York, Routledge, 2007, p.5. Cfr. White, Hayden - 'Historiography and Historiophoty, In: *The American Historical Review*, vol. 93, n.º 5, dezembro 1988.

[60] Ver Rosenstone, Robert A. - *History in Images/History in words: Reflections on the possibility of Really Putting History onto Film*, artigo original de 1988, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/rrrr6a.htm (consultado em 1/11/2009)

[61] Engelen ,Leen e Winkel , Roel Vande - *Perspectives on European film and history,* Gent, Academie Press, 2007.

[62] «Su diagnóstico de la situación le lleva a una conclusión casi revolucionaria:"Ha llegado el momento en que el historiador debe aceptar el cine histórico como un nuevo tipo de historia, que, como toda historia, tiene sus propios límites. Por ofrecer un relato diferente al dela historia escrita, al cine no se le puede juzgar con los mismos criterios. LaHistoria que cuenta el Cine se coloca junto a la historia oral y a la

feito antes do cinema[63], e o filme, como Robert Bresson tinha sugerido[64], estruturava um discurso sobre História paralelo à escrita historiográfica, o que transformava o realizador num historiador. Nesse sentido, intuía-se a perspectiva de que havia uma historiografia cinematográfica que podia contar a História de outra maneira e mudá-la[65]. Os realizadores tiveram desde cedo esse entendimento. Sergei Eisenstein (1898-1948) mostrou o processo histórico ao aplicar o materialismo dialéctico ao seu discurso fílmico. Sem se preocupar em teorizar muito sobre o assunto, Roberto Rossellini (1906-1977) apresentou retratos de História, enquanto Rainer W. Fassbinder (1945-1982) assumiu um ponto de vista subjectivo ao retratar aspectos da época hitleriana. O mesmo se passou com Oliver Stone (n. 1946), que se assumiu subjectivamente como um historiador. Um filme como *A Missão* (1986), de Rolland Joffé, estimulou os historiadores a reabrir a história das missões dos jesuítas na América Latina. A película *Gallipoli* (1981), de Peter Weir, provocou uma revisão da história australiana pelos historiadores australianos. De acordo com a perspetiva apontada pelos professores José-Vidal Pelaz López e Pablo Pérez López, da Universidade de Valladolid, o filme *Thirteen Days* (2000), de Roger Donaldson, constituiu-se como uma narração cinematográfica da História[66].

Esta mudança de perspetiva demonstra que ao longo dos anos 80, a História começou a sair da sala da aula e o filme histórico começou a suscitar um interesse mais alargado no mundo da historiografia, entendendo-se simultaneamente que as propostas da historiografia também deviam ser contextualizadas na medida em que, tal como os filmes, que todos reconheciam tratar-se de representações, também os livros, os museus,

---

escrita".» In: In: Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad , José-Vidal Pelaz López. Artigo *on-line* em : http://pt.scribd.com/doc/16667400/El-pasado-como-espectaculo (consultado em 24/07/2011)

[63] Kelly, A. Keith - ´Beyond Historical Accuracy: a Postmodern View of Movies and Medievalism´, In: *Perspicuitas*, 2004, http://www.perspicuitas.uni-essen.de/medievalism/articles/Kelly_Beyond%20Historical%20Accuracy.pdf (consultado em 31/10/2009); ver também Rosenstone, Robert A. - "Epilogue: the Promise of History on Film", In: Engelen , Leen e Winkel , Roel Vande - *Perspectives on European film and history*, Gent, Academia Press, 2007, p. 258; ver ainda Sorlin, Pierre - 'Películas que orientan la Historia', In: Montero, Julio e Rodriguez, Araceli - *El Cine cambia la Historia*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005, p. 39.

[64] Driver, Martha - 'What's accuracy got to do with it? Historicity and Authenticity in Medieval Film', In: *The Medieval Hero on Screen: representations from Beowulf to Buffy*, McFarland, 2004, p. 21.

[65] Montero, Julio e Rodriguez, Araceli - *Idem*, p. 11.

[66] López, José-Vidal Pelaz e López, Pablo Pérez - «La narración cinematográfica de la Historia. "Trece días" (Roger Donaldson, 2000)», In: *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, pp. 47-70.

o discurso historiográfico se constituíam como representações[67] que necessitavam de contextualização. Rosenstone defendeu que o filme criava um passado que podia ser sério, complexo, desafiador e «verdadeiro» ao usar estratégias que desafiavam o tradicional registo escrito[68], e refutou principalmente que fossem aplicados aos filmes critérios académicos fundamentados em exigências textuais, procurando evidenciar que história escrita e a história filmada eram coisas diferentes, e o filme só poderia ser julgado, quer a partir do estado da questão historiográfica na altura em que o filme foi realizado, quer de critérios usados para avaliar a cultura visual[69].

Na reavaliação historiográfica que se produziu nos anos 80 coube um papel particular ao estudo sobre a denominada Idade Média, quando esta esteve precisamente na moda com produtos destinados ao consumo de massas. Filmes como *Excalibur* (1982), de John Boorman (n. 1933), e *O Nome da Rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud (n. 1943), estiveram no eixo desta reavaliação. *Excalibur* reinventou visualmente a matéria arturiana para a cultura de massas que floresceu na época, a partir da recuperação de uma densa teia de fontes culturais, num exercício pessoal e subjectivo que limitava o entendimento da época junto de um público que pouco mais saberia do tempo, e teve cultores e detractores[70]. Tratava-se de uma ficção que procurava recontar numa história única as descontinuidades do tempo mítico mas, se o tema era academicamente polémico, começava a perceber-se que a Academia deveria rever as suas posições relativamente a menorizar a importância de filmes que considerava desinteressantes. Era necessário relativizar a validade académica de apreciação a ficções históricas e, como Umberto Eco defendeu, compreender que a construção de uma ideia de Idade Média era longa e complexa[71]. De facto, a Idade Média visualizada no filme *As*

[67] Hughes-Warrington, Marnie - *History goes to the Movies – Studying History on Film*, London and N. York, Routledge, 2007, p. 3.
[68] Rosenstone, Robert A. (ed.) - *Revisioning History: film and the construction of a new past*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 202.
[69] Rosenstone, Robert A. - *History on Film Film on History – History: Concepts, Theory and practice*, UK, Pearson Education Limited, 2006, pp. 32-35; ver também Dupuy, Pascal - *Histoire et Cinéma. Di Cinéma à l'Histoire*, L'Homme et la société, 2001/4, n.º 142, p. 105, In: http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHS&ID_NUMPUBLIE=LHS_142&ID_ARTICLE=LHS_142_0091 (consultado em 29/12/2009)
[70] Ver Beaussart, François-Gerôme - *Mass media et moyen âge: à propos du film : «Excalibur»,* Médiévales, 1982, vol. 1, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/search/?p_p_action=1& (consultado em (5/11/2009)
[71] Ver Selling, Kim « Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy», In: Ketterer, David - *Flashes of the fantastic: selected essays from the War of the worlds centennial, nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 213.

Aventuras de Robin dos Bosques (1938), de Michael Curtiz (1886-1962), foi menorizada, e só muito posteriormente se aceitou que era impossível subestimar o papel de tal filme na criação de uma representação colectiva e popular da Idade Média válida para o século XX, sobretudo no contexto do New Deal rooseveltiano. Nesse sentido, é interessante lembrar que até que ponto Umberto Eco reavaliou as produções ligadas à recriação da Idade Média, ao afirmar que Richard Wagner (1813-1883) e John R. R. Tolkien (1892-1973), ligados a uma produção originalmente erudita, se constituíram como criadores de duas das ideias mais poderosas sobre a imagem de uma certa medievalidade[72], concebida e representada subjectivamente como uma *dark age*, numa perspectiva muito pouco rigorosa em termos estritamente académicos, mas inultrapassável em termos artísticos.

Com o objectivo de agradar a uma gama mais consensual de críticos e público, a autenticidade narrativa mais consumada reuniu os conselhos de eminentes medievalistas, como Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Françoise Piponnier e o ilustrador François Avril à volta do filme *O Nome da Rosa*, de Jean-Jacques Annaud, baseado na obra de Umberto Eco, e tal facto não impediu o filme de ser acolhido com pouca unanimidade pela crítica na altura, considerando-o «desde desconcertante a absolutamente genial»[73]. Para alguma crítica, o filme fazia tábua rasa de décadas de estudos e, insistindo num único prisma que muitos não apreciaram, fazia regressar o conhecimento da Idade Média aos «estafados lugares comuns do Iluminismo e da crítica anti-clerical liberal»[74], mostrando o inquisidor Bernardo Gui como um fanático, a Igreja como uma instituição completamente subversiva, e uma completamente anacrónica estátua da Virgem Maria. Outros, pelo contrário, viram naquela nova visão de uma *dark age* a marca mais autêntica de uma certa perspectiva de Idade Média que o próprio Umberto Eco não rejeitava e até valorizara, como vimos. A autenticidade tornava-se uma questão relativa, o que era cinematográfico para uns[75] podia não ser para outros e, na verdade, versões fílmicas de *Robin Hood* realizadas nos anos 90 com outras preocupações de rigor, em nada ultrapassam a versão de Curtiz, de 1938.

---

[72] Eco, Umberto, 1989. 'Dez Modos de Sonhar a Idade Média'*, Sobre os Espelhos e outros Ensaios,* Lx., Difel, pp. 90-106.
[73] Martins, Armando Alberto - 'O Nome da Rosa: a Idade Média no Cinema' In: Mateus, Susana Bastos e Pinto, Paulo Mendes (org.) - *A Sétima Arte no Sétimo Céu*, Lx., Ed. Firmamento, 2005, p. 103.
[74]Martins, Armando Alberto - *Idem*, p. 104.
[75] Airlie, Stuart - "Strange eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema", In: Linehan, Peter and Nelson, Janet L. - *The Medieval World*, volume 10, USA, Routledge, 2003, p. 163.

Por conseguinte, a objectividade da historiografia revelava-se ainda mais ambígua ao serviço da ficção cinematográfica, atendendo a que a matéria fílmica se encontrava dependente de opções ideológicas e pessoais dos historiadores[76] e, depois, dos realizadores, atendendo que historiadores e realizadores podiam e podem apresentar versões diferentes do mesmo tema, atendendo ainda a que as verdades historiográficas e fílmicas se encontram, cada uma no seu domínio, frequentemente ligadas a estruturas do poder político que as enformam e determinam[77], e reconhecendo que a História e os filmes reproduzem subjectivamente correntes dominantes do pensamento e dos próprios regimes políticos, reproduzindo, também com muita frequência, opções ainda mais subjectivas do realizador contra a corrente histórica dominante[78]. Em 1991, o estudo de Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages*, sublinhou precisamente que a obra dos grandes historiadores devia ser bem contextualizada, quer nas perspectivas dominantes, quer nas opções subjectivas dos autores. Mobilizando mais historiadores, o debate intensificou-se ao longo dos anos 80. O historiador R. J. Raack, em 1983 publicou *Historiography as Cinematography: a Prolegomenon to Film Work for Historians*[79], onde defendeu que o filme se constituía como um meio muito mais apropriado para divulgar a História do que o livro, excessivamente linear e limitado para traduzir a complexidade da sociedade humana, enquanto o filme (texto, som e imagem) se aproximaria muito mais de uma reconstrução do real. Pelo contrário, para Ian C. Jarvie, sociólogo e filósofo, a História não pode ser apenas uma narrativa linear, mas consiste em debates, na avaliação de fontes, na inserção de elementos críticos, no contraditório, na verificação de evidências, e essas dimensões dificilmente podem transparecer no filme que tem uma economia própria e narrativas próprias[80]. Mas até um historiador de outra geração, como com Eric Hobsbawn (n. 1917), admitia que o cinema tinha reflexos na maneira como as pessoas percebiam e estruturavam o mundo[81].

---

[76] Ferro, Marc - *El Cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003), p. 6.
[77] Walia, Shelley - *Edward Said y la historiografia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2004, p. 20.
[78] Lembremos o cinema de S. Eisenstein, Abel Gance, de Steven Spielberg, de Oliver Stone, de Manoel de Oliveira. Ver Ferro, Marc - *El Cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003).
[79] Citado por Rosenstone, Robert - 'History in Images/History in words: reflections on the Possibility of really Putting History onto Film', *The American Historical Review*, Vol. 93, n.º 5 (Dezembro, 1988), p. 1176.
[80] Citado por Rosenstone, Robert - *Idem,* p. 1177.
[81] Kornis, Mônica Almeida - 'História e Cinema: Um debate metodológico', In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 5, n.º 10, 1992, pp. 237.

Inspirados em graus diversos em diferentes épocas da História, os filmes históricos provenientes de Hollywood, que projectavam um discurso representativo sobre um determinado período do passado[82], passaram a ser integrados numa tradição mais vasta de apropriação da cultura e da História, sendo progressivamente equiparados a outros materiais que interpretaram a história segundo determinados processos narrativos: a novela histórica, a pintura histórica, a ópera, manifestações que se constituíram no seu tempo em ficções que representavam um determinado passado histórico que proliferou com o advento das sociedades contemporâneas, e tenderam, precisamente, a normalizar diferenças entre cultura erudita e cultura popular anteriormente mais distanciadas. Assumindo uma unidade narrativa que não existe no registo fragmentado das fontes primárias, o filme histórico constituiu-se enquanto produto da visão dum autor[83], de uma equipa ou de uma época, mas apresentou-se, simultaneamente, como extensão e desafio face às formas de representação culturais anteriores, da arquitectura, pintura e novelística até à fotografia e às próprias formas musicais escolhidas para os filmes, e isso prolongou-se, pelo menos, até aos anos 50 do século XX. Mesmo que essa percepção não tivesse sido a do tempo do seu aparecimento, sabemos hoje que o cinema, propondo continuadamente vastas sínteses sobre identidades[84], tem sido essencial para formar, moldar e ajudar a disseminar formas de consciência histórica contemporânea[85], num tempo em que a História se transformou numa moldura permeável a todo o tipo de conteúdos políticos e ideológicos[86].

A verdade é que a literacia histórica mudou profundamente ao longo da segunda metade do século XX mas, se já constatámos que só na segunda metade do século se

---

[82] Wyke, Maria - *Ancient Rome and the traditions of film history*, 1999, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/mwfr6b.htm. (consultado em 15/12/2010) Diz-nos a autora: « Firstly, to evaluate historical film (and its anachronisms) on the basis of a direct comparison with "primary" sources – in this case the surviving texts and monuments of ancient Rome – is to misunderstand the nature and the complexity of cinematic historiography. »

[83] V. a este propósito, Mahan, Jeffrey H., 'Celluloid Savior: Jesus in the Movies', in *Journal of Religion and Film* (*online*), n.º 1, Abril de 2002, volume 6, http://www.unomaha.edu/jrf/celluloid.htm

[84] «...Les représentations, en effet, quelles qu'elles soient, renvoient à la fois au passé et au présent de la société à laquelle elles sont destinées ; elles constituent, de ce point de vue, des outils de communication et des outils rhétoriques identitaires...» In: Gherchanoc, Florence e Huet, Valérie - *S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (I).* Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique, *Revue Historique*, Paris, P.U.F., 2007, disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RHIS_071_0003&DocId=109754&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&HitCount=3&hits=293f+293e+293d+0&fileext=html#hit1 (consultado em 9/02/2012)

[85] V. Wyke, Maria - *Projecting the Past: Ancient Rome, cinema and history*, N. York, Routledge, 1997, p. 3.

[86] V. Grindon, Leger - *Shadows on the Past - Studies in the Historical Fiction Film*, Philadelphia, Temple University Press, 1994, p. 1.

começou a aceitar que o cinema podia contribuir para influenciar a historiografia, o conhecimento da História e da sociedade em geral, no âmbito dos sistemas educativos que prolongam as grandes opções culturais das sociedades, só mais recentemente se tem vindo a defender que o cinema pode efectivamente mudar a literacia histórica e cultural[87], como Pierre Sorlin vinha a alertar desde os anos 80. Como tem afirmado Rosentsone, os historiadores poderão criticar as distorções a que a História fica sujeita por ser submetida às convenções próprias do filme e, de facto, tratando-se o discurso historiográfico de um discurso maioritariamente escrito, é fácil criticar um discurso visual se lhe aplicamos os mesmos critérios que aplicamos ao discurso escrito[88]. Mas a verdade é que a escrita da História também se encontra moldada por convenções da linguagem escrita e pelos géneros da linguagem escrita, pelo que dela resulta uma representação do passado e não o próprio passado. Robert Rosenstone não tem pretendido afirmar que a História seja uma ficção e também não escamoteou a questão da ambiguidade de muitas produções de Hollywood, mas tem defendido a perspectiva de que a avaliação do filme histórico não pode limitar-se aos padrões de avaliação da história escrita e terá que passar forçosamente pela aplicação de critérios usados para analisar géneros e linguagens visuais, resultando que o desafio do filme histórico às disciplinas de História e da área da Cultura é o da cultura visual à cultura escrita[89].

Ou, como afirmou o historiador austríaco Shlomo Sand (n. 1946): «a menos que formemos una secta de eremitas que fabrican, alejados del mundanal ruido, productos destinados a unos pocos supervivientes escogidos a dedo, los historiadores, apesar de todas las dificultades que ello pueda entrañar, tienen que estar atentos a los relatos del pasado que realizan el cine y la televisión, e integrarlos en las discusiones y los programas de estudios. También tienen que desarrollar estrategias de análisis cultural y de conceptualización que les sirvan para enfrentarse a la historia filmada»[90].

Em termos universitários, o cinema emergiu efectivamente como território de estudo historiográfico a partir dos anos setenta nos E.U.A., em França, na Inglaterra e em

[87] Mathias, Yeoshua - 'Historical Movies in the Classroom', In: *Journal of Research in Teacher Education* - Theme: Historical Literacy, n.º 4, Vol. 7, http://www.educ.umu.se/presentation/publikationer/lof/lofu_nr4_2007.pdf (consultado em 29/12/2009)
[88] Rosenstone, Robert - 'History in Images/History in words: reflections on the Possibility of really Putting History onto Film', *The American Historical Review*, Vol. 93, n.º 5 (Dezembro, 1988), p. 1180.
[89] Rosenstone, Robert - *'History in Images/History in words: reflections on the Possibility of really Putting History onto Film'*, p. 1184.
[90] In: López, José-Vidal Pelaz - *Idem*.

Espanha[91] e, neste último país, o interesse por estas questões avivou-se a partir dos anos oitenta[92]. Ainda em 2011, o professor Óscar Lapeña Marchena continuou a considerar que em Espanha o debate é relativamente recente[93]. Em Portugal, «a credibilização desta área de estudos começou a verificar-se a partir dos anos 80 do século XX, devendo-se a Abílio Hernandez Cardoso e a Mário Jorge Torres, no âmbito das Línguas e Literaturas Modernas e a António Nóvoa e Luís Reis Torgal, no campo da História»[94]. Embora não exclusivamente em Cinema e História, foi nos anos 90 que surgiram os primeiros trabalhos académicos, doutoramentos e mestrados a propósito de temas comummente trabalhados em diferentes planos de estudos, mas no âmbito de áreas próximas dos Estudos Fílmicos[95]. Neste contexto de mudanças ocorridas durante os anos 90, devemos fazer referência ao Ciclo Cecil B. DeMille, realizado em 1991-1992 pela Cinemateca Portuguesa. Então, Manuel Cintra Ferreira exaltava a narrativa histórica conseguida em *Joan The Woman*[96], José Navarro de Andrade celebrava a capacidade de DeMille promover o encontro da História do passado com a contemporaneidade norte-americana[97] e J. Bénard da Costa atacava fortemente os preconceitos sobre o realismo histórico e relembrava o anacronismo presente em todas as formas da tradição cultural pictórica e literária solidamente enraizados na cultura e nas representações[98].

No campo universitário, entre Coimbra e Lisboa, com extensões em outras universidades, tem vindo a ser estruturado um caminho de aprofundamento no campo dos Estudos Fílmicos[99] e, em 2007, dando continuidade a um longo percurso de

---

[91] Seabra, Jorge - *África Nossa – O Império colonial na ficção cinematográfica portuguesa – 1945-1974*, Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, Vol. 1, pp. 44-50. O autor faz uma referência detalhada à proliferação geográfica de planos de estudos universitários nos países citados.

[92] As obras de Ángel Luis Hueso, Joaquím Romaguera y Esteve Rimbau, José Enrique Monterde, José María Caparrós, em Barcelona, que popularizou em Espanha a obra de Marc Ferro. Na Universidade Complutense de Madrid notabilizaram-se os trabalhos de Julio Montero y María Antonia Paz. Em Cádiz deve destacar-se o trabalho do professor Óscar Lapeña Marchena.

[93] Marchena, Óscar Lapeña - 'Hacia un Pasado Común. El Cine y La Uniformizacion de la Antiguedad Clasica. Apuntes oara su Estudio', In: *Methodos – Revista Electrónica de didáctica del Latín*, 2011 (disponível em: http://ddd.uab.cat/pub/methodos/2013682Xn0a10.pdf) (consultado em 10 de Fevereiro de 2012)

[94] Torgal, Luís Reis (coord.) - *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lx., Temas e Debates, 2001, p. 13.

[95] Nos anos 90 foram defendidas as teses pioneiras de José Mário Grilo (1997) Paulo Filipe Monteiro (1997); e mestrados: Jorge Seabra (1993), Cristina Barroso (1998), Vasco Diogo (1996).

[96] Ferreira, Manuel Cintra - *Joan The Woman*, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1992.

[97] Andrade, José Navarro - *The Sign of the Cross*, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1992.

[98] Costa, João Bénard da - *Cleopatra*, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1991.

[99] Universidades do Algarve, Beira Interior e Aveiro. Mais recentemente, outras iniciativas universitárias contribuíram para a divulgação de trabalhos produzidos em matéria de Cinema e História: em 2003-2004, os Ciclos de Cinema & História organizados na Faculdade de Letras de Lisboa; Miguel Monteiro

alargamento dos estudos em torno do cinema desde os anos 90[100], o Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa promoveu o Colóquio «Não vi o livro, mas li o filme» que serviu amplamente para «troca de experiências de ensino e de investigação na área, mas também de avaliação do *estado da arte*»[101]. Há efectivamente muito a fazer no âmbito do campo mais específico de estudos sobre Cinema e História (em Portugal e fora do país), quer do ponto de vista metodológico, quer do ponto de vista de levantamento de possibilidades de investigação. Estudos e publicações recentes[102] têm contribuído para revelar o dinamismo nesta área, mas há um vastíssimo campo de territórios, épocas e temáticas que merecem estudos detalhados, quer sob a égide das grandes áreas disciplinares mais tradicionais das Humanidades, quer no âmbito de perspectivas mais abrangentes dos Estudos Culturais, História da Arte, Ciências da Comunicação, onde os objectos de estudo se poderão situar de forma mais confortável e ampla.

(org.), João Medina, António Ventura, Sérgio Campos Matos, Rui de Azevedo Teixeira, José Ribeiro. http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/Biblioteca/indices/Cinema%20e%20Historia.pdf . Em 2004, o Centro de História da FLL organizou o 3.º Ciclo de Cinema e História – *A Idade Média no Cinema* http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/ciclos3.html

[100] Torres, Mário Jorge - 'Prefácio' In: *ACT – 17 - Não vi o livro, mas li o filme*, Lx., Húmus, 2008, pp. 10-11.

[101] Torres, Mário Jorge - *Idem, Ibidem*.

[102] São exemplo trabalhos recentes publicados por Tiago Baptista, Maria do Carmo Piçarra e Paulo Cunha.

2..º CAPÍTULO - «DI QUELLA PIRA»: A EMERGÊNCIA DA NARRATIVA DEMILLEANA SOBRE A HISTÓRIA (1916-1927)

2.1. A «dama de ferro»: o desabrochar de convenções na representação histórica em *Joan the Woman* (1916)

Por volta de 1913, a *Jesse Lasky Feature Play Company*, produtora estabelecida nos arredores de Los Angeles, num local chamado Hollywood, defendia, à semelhança de outras produtoras da época, que os seus filmes se baseavam em obras de pintura de qualidade e em adaptações de obras literárias, e contratou uma estrela do teatro, uma cantora de ópera, bailarinos de talento e compositores da área da música denominada clássica como «estratégia para implementar a audiência de cinema junto das classes médias»[103]. O actor era Dustin Farnum (1874-1929), para o filme *The Virginian* (1914), a cantora era a diva Geraldine Farrar (1882-1967), do *Metropolitan Opera,* para o filme *Carmen* (1915). Na verdade, o período revelava-se fecundo em termos de evolução mais geral de convenções e de factos cinematográficos[104], mas é preciso frisar a estratégia publicitária usada, propagando que os produtores dos filmes tinham consultado a obra de conhecidos pintores como fonte de inspiração, sendo exemplos James Tissot (1836-1902), Jean-León Gerôme (1824-1904), Gustave Doré (1832-1883), Lawrence Alma-Tadema (1836-1912)[105], partindo os seus filmes do rasto literário, assim procurando

[103] Graulich, Melody e Tatum, Stephen - *Reading the Virginian in the New West*, U.S.A., University of Nebraska Press, 2003, p. 130; ver também Bernardi, Daniel (ed.) - *The birth of whiteness: race and the emergence of U.S. Cinema*, U.S.A., Rutgers University Press, 1996, p.332.

[104] Assistiu-se ao aparecimento do *star system*, à guerra das patentes e ao deslocamento para Hollywood, ao aparecimento do campo/contra campo, e ao de duas grandes obras de D.W. Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), com todas as suas aquisições notáveis em matéria de composição, escala, disposição de objectos e pessoas. O filme histórico, nomeadamente as produções bíblicas norte-americanas tiveram um impulso marcante com dois filmes de Griffith: *Judith of Bethulia* (1914), que introduziu uma série de procedimentos que representam aquisições profundas do cinema narrativo e de como se aplicavam convenções à reconstituição do passado: profundidade de campo, os planos sobre a muralha, o mercado de Bethulia, a reconstituição das tropas em movimento, a cena de sedução (que inspirou certamente o episódio babilónico de *Male and Female*, de DeMille, quatro anos mais tarde), e *Intolerance* (1916). In: Cousins, Mark - *Biografia do Filme*, Lx., Plátano Editora, 2005, p. 45 e seguintes.

[105] Era o caso da Vitagraph, por exemplo. Ver Abel, Richard - *Encyclopedia of Early Cinema*, U.S.A. e U.K., Taylor and Francis, 2005, p. 100.

credibilizar a nova forma de expressão visual[106] através da adequação da estrutura narrativa dos filmes às representações culturais da burguesia (literárias, pictóricas ou de palco), para valorizar um cinema nascente, muito conotado com uma estrita recepção junto de classes mais populares[107] e, por isso mesmo, largamente entregue a responsáveis e equipas de proveniência estrangeira[108].

O filme *Carmen* constituía-se como produção bastante inovadora: apresentava cenas monocromáticas coloridas (laranja, vermelho, azul), valorizando atmosferas[109] e, considerando o estatuto cultural da ópera, não só permitia uma nova leitura do papel da protagonista, representada por uma cantora de ópera, como elevava por esse meio o estatuto da indústria de filmes[110]. Apostando intensamente nesta estratégia, o produtor Jesse Lasky (1880-1958) foi mais longe e contratou o compositor austríaco-americano Hugo Riesenfeld (1879-1939)[111] para fazer o acompanhamento musical do filme. *Carmen* estreou em 1 Outubro de 1915, em Boston, com uma grande orquestra dirigida pelo compositor, e embora agradasse mais a cinéfilos e menos a melómanos[112], teve boas críticas. Tanto no caso de *The Virginian*, como de *Carmen*, a equipa técnica tinha começado a apurar o sentido de intertextualidade[113], inserindo claramente os filmes numa frutuosa estratégia de produção. *The Virginian* partia de uma peça teatral

[106] Canjels, Rudmer - *Distributing Silent Films serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, N.York e London, Routledge - Taylor and Francis, 2011, p. 11; ver também Hansen, Miriam - *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*, Harvard University Press, 1994, p. 70.

[107] Graulich, Melody e Tatum, Stephen - *Reading the Virginian in the New West*, p.130. Ver também Hall, Sheldon e Neale, Stephen - *Epics, Spectacles and blockbusters: a Hollywood History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 43.

[108] « During these early years for the film industry, many of the key positions were held by outsiders to American society (…) the positions of poer in the movie industry – financier, producer, director, star – were left open for minority groups such as immigrants, catholics and jews. » V. Goldberg, Robert Allen - *America in the twenties*, New York, Syracuse University Press, 2003, p. 89.

[109] Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, Faber and Faber, 2007, p. 104.

[110] Anderson, Gillian B. - "Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: the effect of opera on film and film on Opera in 1915", In: Davies, Ann - *Carmen: from silent film to MTV*, Netherlands, Editions Rodopi B.V., 2005, p.23. Diz a autora que Jesse Lasky a contratou, contra vontade do Metropolitan, na sequência de a ter visto a interpretar *Madame Butterfly*, de Puccini.

[111] Riesenfeld era um compositor de formação estritamente clássica e altamente credenciado, tinha estudado no Conservatório de Viena, tinha tocado na Filarmónica de Viena, em Bayreuth, e em quarteto com A. Schönberg. Em 1907, emigrou para Nova York e, até 1911, trabalhou para Oscar Hammerstein, na *Manhattan Opera Company*. Começou a compor para os filmes mudos a partir de 1916, introduzindo elementos compositivos relacionados com a acção e, depois, compôs cerca de 100 partituras para filmes. Após a colaboração em *Carmen*, compôs partituras para *Os Dez Mandamentos, O Rei dos Reis, Abraham Lincoln*, de Griffith, e para *Aurora* e *Tabu*, de Murnau. V. Joe, Jeongwon e Gilman, Sander L. - *Wagner and Cinema*, USA, Indiana University Press, 2010, p. 95.

[112] Anderson, Gillian B. - *Idem*, p. 26.

[113] Sumiko Higashi, citada por Graulich, Melody e Tatum, Stephen - *Reading the Virginian in the New West*, U.S.A., University of Nebraska Press, 2003, p. 130.

importante para a mitologia do Oeste, escrita por Owen Wister (1860-1938), que circulava em edição ilustrada por Frederic Remington (1861-1909), dando continuidade a uma linha de produção de *westerns* que provinha do teatro. O produtor David Belasco (1853-1931), da Broadway, lançara vários *westerns* a partir de 1906[114] e evidenciava um certo gosto por filmar em espaços abertos e sensibilidade para as questões da luminosidade a cargo de um certo Alvin Wyckoff (1877-1957)[115], a que nos referiremos mais à frente. Se *The Virginian* se posicionava como um produto claramente cultural, *Carmen* não o era menos, com o rasto de ser uma ópera oitocentista de sucesso baseada na obra literária de Prosper Merimée (1803-1870). O responsável pela equipa técnica e realizador dos dois filmes era um homem amigo de Lasky, que começara a fazer filmes em 1913: Cecil B. DeMille[116].

[114] Louvish, Simon - *Idem*, p. 32.
[115] Eyman, Scott - *Idem*, p. 78.
[116] Cecil B. DeMille era descendente de Gillis DeMil, nascido na Flandres em 1280. Em 1658, Anthony DeMil emigrou para a América, e os ascendentes de DeMille instalaram-se em Manhattan. O pai de Cecil, Henry Churchill DeMille seguia a Igreja Episcopal e tinha concluído graduação universitária. Era actor e dramaturgo, professor e colaborador do empresário judeu David Belasco que, mais tarde colaborou largamente com William e com Cecil. A realidade, portanto, é que Cecil foi educado por um professor, pregador episcopaliano e autor dramático, recebendo uma extraordinária combinação de referências. Pelo lado da mãe, Cecil sabia que descendia de ingleses de Liverpool, antigos judeus alemães estabelecidos em Inglaterra desde 1779 e fabricantes de relógios estabelecidos em Brooklyn em 1871. Cecil nasceu em 12 de Agosto de 1881, em Ashfield, Massachusetts. O irmão de Cecil, William, nasceu em 1878 e tornou-se num importante dramaturgo norte-americano. A mãe, Matilda Beatrice DeMille, também era dramaturga, agente teatral, e fundadora e professora de uma escola de meninas, a *Pamlico Girl's school*. Em Ashfield, o pai de Cecil ensinava particularmente Latim, Grego e Matemática. Mais tarde, Cecil recordou as noites de infância em que o pai lia em família Tackerey ou Victor Hugo enquanto Cecil admirava as ilustrações de Doré, Rackham ou Dulac, ou levava a família ao Metropolitan Museum e Cecil se deleitava com a galeria egípcia de múmias. (Eyman, Scott, *Idem*, p. 21.) Cecil tinha 12 anos incompletos quando pai morreu. Aos quinze anos, Cecil foi para o colégio militar da Pensilvânia e em 1898 ingressou a *American Academy of Dramatic Arts*. De acordo com a sua Auto-Biografia, familiarizou-se desde muito cedo com os temas wagnerianos porque a mãe o levava à ópera com o irmão. (DeMille, Cecil B. – *The Autobiography of DeMille*, ed. Donald Hayne, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1959, p. 37 e p. 133). Muito interessado em teatro, fez o estágio com 19 anos, e começou a trabalhar como actor para ganhar algum dinheiro. No início do século XX herdou todo um universo de cultura oitocentista e transformou-se num verdadeiro vitoriano (Beauregard, Raphaelle Costa de – 'Authority, Protestantism and Cecil B.DeMille's early silent films (1913-1923)', In: *Anglophonia – French Journal of English Studies – Protestantisme (s) et autorité*, Caliban, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p, 399. Entre 1905-6, escreveu *The Pretender - A Play in a prologue and four acts*, passada no tempo da Rússia czarista, no século XVII. Por volta de 1906, DeMille mantinha-se afectivamente ligado a David Belasco, que se constituía quase como uma espécie de pai espiritual (Eyman, Scott – *The Empire of Dreams*, N. York e London, Simon and Schuster, 201, p, 5). Na altura, Belasco produzia *westerns* no teatro da Broadway (*The Girl of the Golden West*, *The Warrens of Virginia)* e, mais tarde, muito desse material constituiu-se como ponto de partida filmes de DeMille. Mas, nesta altura, Cecil ainda não se interessava sequer por cinema. Entretanto Belasco começara a aproveitar os avanços na revolução eléctrica, utilizando projectores eléctricos no teatro numa altura em que a luz se sobrepunha à música para criar ambientes. Em 1912, a amizade com Jesse Lasky evoluiu para a produção de peças de teatro mais ligeiras e musicais, adequadas à imaginação de Cecil, que estava cheio de dívidas, num impasse e a querer mudar as coisas. Pensou em ir para o México, que considerava ser uma terra de aventura, mas Lasky e Samuel

Constituindo a sua equipa de trabalho fixa entre 1914-16[117], é importante que, desde o princípio, o enfoque tenha recaído na concepção de um certo tipo de *mise-en-scène* saturada de referências como elemento definidor de uma forma de fazer cinema, confirmando uma crescente importância atribuída à aparência visual dos objectos e pessoas. A essa constatação não era alheio o facto de os protagonistas desta equipa serem quase todos homens e mulheres ligados à imagem, na fotografia, na direcção ou departamento artístico, nos efeitos especiais ou no guarda-roupa. Essa concepção de que a reconstituição se forjava nos meandros de um trabalho de equipas mais ou menos fixas foi crucial no primeiro cinema do realizador Cecil B. DeMille, e revelou-se sem dúvida no primeiro seu primeiro e asumido filme histórico, uma incursão nos tempos da medievalidade que introduziu um estereótipo de heroína feminina de largo sucesso posterior: uma «iron maiden»[118]. O filme chamava-se *Joan the Woman* (1916) e, de facto, inaugurou a fórmula do realizador para os filmes históricos, segundo o próprio afirmou na sua autobiografia, quando disse:

«… this was my first historical picture (…) if there is a DeMille formula for the historical pictures that began with *Joan the Woman*, it is a very simple one: to tell an absorbing personal story against a background of great historical events. The story gives to tie historical events a more vivid meaning than most of the audience will have found in their history textbooks. The historical background gives an added dimension of significance to the personal story, as well as an opportunity to utilize the camera's full range for spectacle. But it is the story that counts most.»[119].

Goldfish propuseram-lhe entrar na aventura de fazer filmes, convite a que Cecil respondeu afirmativamente e, em Dezembro de 1912, chegou a Los Angeles. Em finais de 1913, os jornais anunciavam que o conhecido produtor teatral ia entrar na indústria dos filmes. O irmão escreveu-lhe desanimado com a escolha:« You come from a cultivated family (…) I cannot understand how you are willing to identify yourself with a cheap form of amusment which no one will ever allude to as art. Surely you know the content with which the movies is regarded by every writer, actor and producer on Broadway.» (Beauregard, Raphaelle Costa de - *Idem*, p. 401) Apesar disto, a família e amigos, produtores, actores, directores artísticos e até compositores de N. York apoiaram Cecil na sua ida para Hollywwod. DeMille descreve na sua *Autobiografia* as potencialidades que ele viu nos filmes assim que os começou a ver atentamente e, em Dezembro de 1913, as filmagens de *The Squaw Man* começaram na Califórnia. O *script* do filme, muito sucinto, encontra-se na Universidade da Califórnia do Sul. Era o primeiro filme de Cecil B. DeMille. Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, Faber and Faber, 2007.

[117] Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, Faber and Faber, 2007, p. 87. Ver também Scott Eyman, *Idem*, p. 91.

[118] Driver, Martha D. e Ray, Sid - *The medieval hero: representations from Beowulf to Buffy*, p. 92.

[119] DeMille, Cecil B. - *The Autobiography…*, pp. 169-170.

Efectivamente, a força desta fórmula era a da receita romântica que fizera o sucesso do romance histórico oitocentista, e o resultado era de tal forma consistente que o cinema a recuperou com eficácia e, infatigavelmente, DeMille usou-a até ao seu último filme. Integrado no contexto avassalador de 1914-16 (época em que apareceram *Cabiria*, de Pastrone, *Judith of Bethulia*, *The Birth of a Nation, Intolerance,* de Griffith, e *Civilization*, de Thomas Ince), *Joan The Woman* marcou um enfoque importante na produção de DeMille, sendo produzido por uma empresa criada para o efeito, a *Cardinal Film Corporation*[120], fazendo naturalmente face à dimensão dessas outras obras coevas, e transferindo o ponto máximo da acção para o drama individual. Em Setembro de 1916, quando *Intolerance* estreou, Jesse Lasky revelou a DeMille que gostara do filme, particularmente da parte da queda da Babilónia[121] e, efectivamente, o passado tornou-se protagonista em *Joan the Woman*, contrapondo-se como proposta que almejava atingir o que o público realmente queria ver, assunção que, comprovada pelo testemunho de Lasky[122], viria a tornar-se o eterno *slogan* de DeMille.

No cinema, o tema de Joana d'Arc já estivera na origem de experiências anteriores[123] mas, no caso de DeMille, *Joan the Woman* foi o resultado de um conjunto muito forte de influências que passaram por diversos factores, tais como a necessidade de produzir o filme ao mesmo tempo que se procedia à fusão e expansão das empresas dirigidas por A. Zukor (1873-1976) e Jesse Lasky, às quais o filme se encontrava ligado, a eventual intervenção norte-americana na guerra, hipótese que já era abordada em 1916, embora não fosse ainda prioritária (o slogan do presidente Wilson recentemente reeleito para um segundo mandato era «He keep us out of war»), a adequação do tema às visões pessoais de DeMille e da argumentista Jeanie Macpherson (1884-1946), como se verá e, finalmente, as mudanças nas mentalidades que ocorreram na América do Norte na primeira década do século XX, transformando a leitura que DeMille e Jeanie Macpherson fizeram dos acontecimentos ligados à dama de Orleães num produto único[124].

---

[120] Birchard, Robert S. - *Idem*, p. 91.
[121] Hall, Sheldon e Neale, Stephen - *Epics, Spectacles and blockbusters: a Hollywood History*, p. 38.
[122] Birchard, Robert S. - *Idem*, p. 95.
[123] Um filme realizado por Georges Méliès, em 1909, e outro por Marco de Gastine, de 1916. Warner, Marina - *Joan of Arc: image of female heroism*, U.S.A., University of California Press, 1999, p. 330.
[124] Wheeler, Bonnie e Wood, Charles T. - *Fresh Verdicts on Joan of Arc,* U.S.A., Routledge, 1996, p. 242.

Evidenciando uma consciência das potencialidades de manipulação junto de determinados públicos-alvo e da necessidade de promover representações adequadas ao público, o filme foi distribuído em duas versões: a francesa e a norte-americana[125]. Na versão francesa foram excluídas as partes mais comprometidas com uma visão inocente da heroína, tirando-se desde o início partido da postura física de Farrar como protagonista em plena posse das suas faculdades de libertadora[126]. A exibição de fraquezas perante o inimigo e os encontros com o amante também foram retiradas da versão francesa, omitindo-se amores e fraquezas de Joan. Igualmente foram cortados o prólogo e o epílogo, sublinhando-se o carácter heróico do desafio de Joan às instituições da época, valorizando-se o aspecto mítico e oficial do papel desempenhado por Joan na História de França. A versão norte-americana deixava transparecer outros valores, sublinhando-se a carga romântica ligada à história de amor impossível e, mais notoriamente, à guerra de sexos que era discretamente representada no filme. O cárcere e conotação de Joan com a bruxaria também foram evidenciados, deixando transparecer misoginias, questões de género, comportamentos demenciais individuais de algumas personagens, como o caso do bispo que incrimina Joan.

Naturalmente, o filme dava resposta a agendas políticas[127] e culturais diferenciadas. DeMille criou uma certa confusão relativa aos papéis tradicionais dos sexos[128], enfraquecendo as costumadas representações vitorianas relativamente à separação de sexos. Já em *Carmen*, a equipa DeMille-Macpherson tinha retratado uma mulher que recusava viver o papel que lhe era tradicionalmente atribuído e, posteriormente, voltou a investir neste tipo de heroína, usando livremente as personagens femininas da História para evocar e compor um determinado tipo de mulher moderna (Cleópatra, Dalila, Carmen, Joan e Madalena formam um quinteto muito especial de heroínas do realizador, que não deixa de ser interessante analisar tendo como pano de fundo a transformação da imagem e do papel da mulher na sociedade norte-americana da primeira metade do século XX), criando narrativas que forjaram todo um conceito de género e de sexualidade[129] para consumo do público norte-americano e não só. Do ponto de vista cultural, a versão fílmica norte-americana

[125] Verduin, Kathleen - *Medievalism in North America*, U.S.A., Boydell & Brewer, 1994, p. 109.
[126] Verduin, Kathleen - *Idem*, p. 115.
[127] Wheeler, Bonnie e Wood, Charles T. - *Fresh Verdicts on Joan of Arc,* p. 242.
[128] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 127.
[129] Fisher, Lucy (ed.) - *American Cinema of the 1920s: themes and variations*, N. York, Rutgers - The State University, 2009, p. 98.

reflectia de forma muito bem contextualizada a emergência da mulher na esfera pública[130], atendendo a que a figura de Joana d'Arc era um dos principais símbolos anti-patriarcais que pontuavam no movimento das sufragistas norte-americanas, aliando-se o filme por essa via ao revivalismo de uma imagem feminina para consumo do grande público onde também marcavam lugar outras heroínas como *Miss Liberty* e *Columbia*[131].







Fig. 1 - Benjamin Dale, Programa oficial das comemorações das sufragistas em Washington, inspirado em Joana d'Arc, 1913

Fig. 2 - Eugène Grasset , Sarah Bernhardt no papel de Joana d'Arc, poster original de 1913

Fig. 3 - A marcha das sufragistas liderada por Inez Milholland Boissevain (vestida de Joana d'Arc), Washington, D.C., 1913

DeMille soube, portanto, apropriar-se de um fenómeno que, a reboque da chamada iminente da América do Norte para a guerra, se vinha a disseminar na cultura popular, na literatura, nos slogans, livros para crianças, estátuas e canções, entre

[130] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 123.
[131] Blaetz, Robin - *Visions of the maid: Joan of Arc in American film and culture*, U.S.A., University Press of Virginia, 2001, p. 33.

outros[132]. A versão norte-americana de *Joan The Woman* foi realmente concebida para o público norte-americano no contexto da transformação do papel da mulher na sociedade norte-americana [133] e, de forma menos explícita mas já presente, no contexto da possível intervenção norte-americana na guerra, oferecendo-se o exemplo de Joan como modelo alargado para inspirar a juventude norte-americana[134].

Para obter uma boa compreensão dos acontecimentos históricos por parte do público, DeMille recorreu a diversos tipos de mecanismos de reconhecimento e reforço na linguagem cinematográfica, usando todos os processos cinematográficos disponíveis para proceder à representação da História. Mas, em *Joan the Woman*, não existiu apenas inovação do ponto de vista técnico, oferecia-se um comentário à História, que deve ser marcado relativamente à historiografia da época, masculina, conservadora e herdeira da era vitoriana[135], sendo necessário fazer referência ao trabalho da argumentista Jeanie Macpherson. Inicialmente contratada como actriz para alguns dos primeiros filmes de DeMille, foi com o argumento de *Joan the Woman*, que redigiu em colaboração com DeMille, que começou a afirmar-se como escritora, criando no filme um drama humano que procurava equilibrar-se entre a história individual e o fluxo histórico, de modo que a audiência se pudesse identificar com uma história encostada a um tipo de narrativa ainda não sedimentada na produção fílmica. Um sentido apurado de determinismo histórico aplicado à criação ficcional[136] levou-a a usar o *flashback* histórico várias vezes, e era uma estratégia proveniente da literatura, havendo obras que poderão ter eventualmente influenciado o uso desse recurso: *The Road to Yesterday* (1906) das escritoras Beulah Marie Dix (1876-1970) e Evelyn G. Sutherland[137], (publicado em Abril de 1916), ou o romance de Samuel L. Clemens, escrito em 1896, *The Personal Recollections of Joan of Arc*[138]. Outra fonte utilizada por Macpherson foi *Die Jungfrau von Orleans* (1801), peça de Friedrich Schiller, na qual Joan se apaixona por um soldado inglês, tal como no filme. No entanto, na peça de Schiller, Joan morre na batalha. Dado o carácter centralizador de DeMille, torna-se difícil autenticar o que é que

[132] Blaetz, Robin - *Idem*, p. 36.
[133] Blaetz, Robin - *Idem*, p. 51.
[134] DeBauche, Leslie Midkiff - *Reel patriotism: the movies and World War I*, U.S.A., University of Wisconsin Press, 1997, p. 27.
[135] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 125.
[136] Louvish, Simon - *Idem*, p. 122.
[137] Callahan, Vicki - *Reclaiming the archive: feminism and film history*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 297.
[138] Birchard, Robert S. - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 92.

se constitui como marca de Macpherson nos filmes do realizador. Na verdade, defende-se que terá sido a argumentista a impor o título do filme *Joan the Woman,* fixando a composição da mulher num quadro de um amor frustrado, do desejo afectivo não concretizado e associado, embora de forma não explícita, às representações colectivas do mito da virgindade feminina[139].

O início do filme apresenta um conceito de discurso histórico nos inter-títulos que se sucedem e que equivalem ao narrador no filme sonoro[140]. Por muito que possamos criticar a concepção histórica, ela procura remeter para uma representação erudita limitada a ser identificada pelo público mais culto e a que o público oriundo de classes mais populares não teria certamente acesso. No filme, o primeiro inter-título apresenta um registo emotivo que o aproxima da ficção literária com toques de drama romântico, indicando: «Founded on the life of Joan of Arc, the girl patriot, Who fought with men, Was loved by men and killed by men – Yet Withdal Retained the Heart of a Woman». Os três inter-títulos seguintes podiam constar de qualquer manual de História, os últimos fazem a ligação entre a personagem individual e a História, confirmando os dois primeiros *shots* essa marcação: à meia-luz, Joan fia; depois, recortada contra uma parede, é simbolicamente crucificada num recorte com uma flor-de-lis por fundo, numa imagem de carga simbólica muito eficaz, destinada a impor-se como ícone junto do público norte-americano[141]. Ao longo do filme, De Mille usa variações visuais no aspecto dos inter-títulos de forma a registar determinadas mudanças de ambiente ou sentimentos (o processo foi de novo usado em *Os Dez Mandamentos* e em *O Rei dos Reis*), e diferenças gráficas que acentuavam a historicidade de certas passagens, contribuindo para enriquecer as possibilidades da representação. Os títulos eram detalhadamente preparados e não eram iguais, apresentando variações nos fundos, induzindo determinadas reacções junto do público. Depois de um *fade out*, um novo inter-título anuncia que Joan não está morta e o seu espírito perdura até à actualidade.

O filme inicia-se então com um enquadramento histórico típico no discurso historiográfico, a identificação do espaço e do tempo em que decorre a acção, estratagema que se constituiu também como procedimento usual no cinema clássico que agora dava os seus primeiros passos. Indiciando uma forte apetência pelo acontecimento

[139] Driver, Martha W. e Ray, Sid - *The medieval Hero: representations from Beowulf to Buffy*, p. 96.
[140] Higashi, Sumiko – *Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 126.
[141] Astell, Ann W. e Wheeler, Bonnie – *Joan of Arc and spirituality*, Palgrave Macmillan, New York, Pallgrave Macmillan, 2003, p. 20.

histórico[142], a acção decorre numa trincheira em França, na mais pura contemporaneidade do ano de 1916. Pouco depois, o encontro com a história do passado longínquo é assinalado, quer através de um objecto (a espada encontrada pelo soldado inglês na trincheira), quer através da visão de Joan, que aparece ao soldado e lhe diz que chegou a hora de ele (o inglês) expiar os pecados infligidos a ela (França).

DeMille usa o passado para apelar a valores que devem ser seguidos no presente e é deste modo que introduz um poderoso meio narrativo, o *flashback* enunciado através de um curioso inter-título com uma espiral cósmica e as palavras «Into the past», que transporta o público para uma representação da França medieval: a aldeia com uma igreja ao fundo e algumas presenças pitorescas, destacando-se as crianças, a brincar em frente à igreja, uma cabra e um cão, um padre, camponeses; num outro excelente plano, uma pastora (Joan) caminha com o seu rebanho numa floresta; num terceiro momento, anunciado em vários planos, o sino da igreja toca e soa o apelo religioso. O cenário e a fotografia estavam a cargo de dois colaboradores fixos: Wilfred Buckland (1866-1914), director artístico que que colaborou com David Belasco, e que trabalhava com DeMille desde *The Call of the North (*1914)[143], trazendo para o cinema um grande *know-how* teatral, concebendo desenhos, pinturas, decorações de cenário e também trabalhos com a luz, e Alvin Wyckoff, com quem DeMille consituiu uma equipa que durou cerca de dez anos[144].

DeMille mergulhou intensamente na pesquisa histórica[145] e o *script* citava diversas fontes como evidência de autenticidade, de entre as quais se destacavam *Manners, Customs and Dresses during the Midlle Ages*, a *Enciclopédia Britânica*, *The Life of Charles the Bold* e *Life of Louis XI* [146], prolongando-se a «autenticidade» na decoração gótica que DeMille fez no seu próprio gabinete. Não obstante os estratagemas para atrair mais audiências, o filme não foi um sucesso e teve problemas na distribuição e na recepção junto do público. Algumas salas onde o filme passava estavam repletas de cópias de objectos medievais reproduzidas a partir dos museus locais, muitos exibidores mutilavam a exibição do filme, passando integralmente a

[142] Pithon, Rémi - 'Cecil B. Demille (1914-1928): fantasmes américains?' In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* - Année 1992 - Volume 35 - Numéro 35 - pp. 92-93 (disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1992_num_35_1_2571) (consultado em 8 Fevereiro 2012)
[143] Eyman, Scott - *The Empire of Dreams*, N. York e London, Simon and Schuster, 2010, p. 81.
[144] Eyman, Scott - *Idem*, p. 78.
[145] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 117.
[146] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 129.

sequência da coroação de Carlos VII e o cerco de Orléans, em velocidade normal, e aceleravam o resto da projecção do filme[147]. O filme consumiu o realizador que, em 1916, apenas fez quatro filmes, enquanto em 1915 tinha realizado dezenas de películas. E, apesar da complexa campanha publicitária que se fez em torno do filme e da larga atenção que os jornais dedicaram à sua divulgação[148], apesar dos elogios à *mise-en-scè*ne[149], e ao desempenho de Wallace Reid[150], o filme não agradou aos sectores católicos, que o criticaram firmemente[151], e revelou-se um falhanço relativo, demonstrando que representar a História ainda era uma relativa novidade em 1916, e que o tema divulgado se dirigia a uma classe média informada e educada que não representava de todo a grande maioria do público. Apesar destes aspectos, aparecendo em público pouco antes da entrada dos EUA na guerra, o filme cumpriu plenamente funções públicas de apelo à participação, como nenhum outro mecanismo público conseguira e «was prophetic in recasting history in the service of a call to arms.»[152]. Havia todo um vasto campo de invenção de imagens históricas que ainda nunca tinham sido mostradas nem aplicadas com determinadas intenções e, na crítica do *New York Times*, *Joan The Woman* foi considerado uma dos seis melhores filmes de sempre realizados até então[153].

É preciso fazer referência a três momentos marcantes nesta primeira incursão de DeMille no universo da História do passado longínquo: o cerco de Orléans, a coroação de Carlos VII e toda a sequência que leva à morte da donzela. O cerco de Orléans é filmado exemplarmente, com um início bem marcado através de um inter-título denominado «The Battle of the Towers», onde se lê que a dama liderou os homens para o ataque das fortalezas. Em campo aberto, através da sucessão de planos fixos que capturam acções em campo, a cavalaria congrega-se em frente às torres, sendo de destacar a multiplicidade de planos mostrados e a atenção a detalhes individuais suportados por filmagens bastante «realistas»: DeMille ofereceu dinheiro aos soldados

[147] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 119.
[148] DeBauche, Leslie Midkiff – *Reel patriotism: the movies and World War I*, capítulos 1 e 2.
[149] Lia-se no *Moving Picture World*: « Mr. DeMille has splendidly staged his subject. He has constructed villages, and high walls and towers, moats and bridges. And let us not forget the cathedral interior. (…) His pageantry is superb.» In DeBauche, Leslie Midkiff - *Reel patriotism: the movies and World War I*, p. 23.
[150] Fleming, E. J. - *Wallace Reid: the life and death of an Hollywood idol*, U.S.A., Macfarland, 2007, p. 97.
[151] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 137.
[152] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 122.
[153] Blaetz, Robin - *Visions of the maid: Joan of Arc in American film and culture*, p. 51.

ingleses que conseguissem «capturar» Joan, e aos franceses que a conseguissem «defender» do ataque inglês, e a determinação no cumprimento do objectivo parece ter ficado bem patente no filme[154]. Nas cenas da batalha ocorreram vários acidentes com actores e figurantes, mas a tendência para a grandiosidade era um almejado mote em que dominavam a recriação de cenários, a perspectiva e os fundos arquitecturais trabalhados por Buckland, o director artístico. Na sequência intervieram 100 cavaleiros armados, 700 soldados do lado francês e 200 soldados do lado inglês[155], numa evidente vocação para associar a representação da História a um lado espectacular que o cinema não voltaria a perder, e que foi conseguido através de uma narrativa que coloca o enfoque na descrição da guerra com grande nível de coerência interna, facto que terá importantes repercussões futuras no cinema de DeMille.

Revelando-se a partir de uma íris (DeMille acentuou o ritmo da narrativa visual através de efeitos luminosos quase sistemáticos usados na mudança de cenas, tais como efeitos de íris, *fade out, fade in*), a sequência da coração de Carlos VII (1403-1461), de França, que reconquistou o trono graças às acções desenvolvidas por Joan, compõe-se como das mais emblemáticas do filme[156], encerrando códigos e convenções visuais que a transformam numa representação de tipo clássico para uma recriação de uma coroação real. Encenada num espaço público interior e cheio de pessoas, cortado por uma diagonal larga onde desfila o cortejo real, e preenchido pelos cortesãos obliquamente alinhados de joelhos. Um segundo plano, frontal, apresenta o clero no altar em posturas hieráticas, também frontais, a preparar a coroação. Sucedem-se planos de conjunto até o cortejo atingir o altar, destacando-se pormenores do ritual católico (os incensários, por exemplo) e, principalmente, a interacção da composição colectiva (a consagração do rei e a expressão colectiva do júbilo) com a expressão de sentimentos individuais (as expressões de Joan, por exemplo), e o desdobramento da sequência principal em episódios pontuais (a recompensa do rei a Joan ou o encontro com a família). O que é importante sublinhar é que a sequência é dissecada, apresentando-se apontamentos dentro da reconstituição principal, numa composição e montagem dignas de nota. Contrastando com o início de celebração pública, Joan e Trent despedem-se com o

[154] Fleming, E.J. - *Wallace Reid: the life and death of an idol*, p. 96.
[155] DeBauche, Leslie Midkiff - *Reel patriotism: the movies and World War I*, p.7.
[156] Hall, Sheldon e Neale, Stephen - *Epics, Spectacles and blockbusters: a Hollywood History*, p. 36.

campo de visão já vazio, num momento íntimo e em complexa representação de renúncia aos afectos terrestres, muito interligada com mecanismos de representação da mulher que interessavam particularmente no contexto epocal norte-americano. Trent sai de cena, afastando-se de costas e, reforçando ainda mais o contraste, no último plano, Joan volta em definitivo as costas a Trent, fica só face ao altar e a íris volta a fechar-se sobre ela, encerrando a sequência.

Um inter-título anuncia «The tightening of the Web», indiciando uma viragem na narrativa a que se sucede mais um plano em dois tons, revelando os intuitos traidores de duas personagens que lançam intrigas ao rei sobre Joan, sendo pela primeira vez pronunciada a palavra bruxa. Joan é capturada e o bispo Cauchon regozija-se, numa reconstiuição obscurecida, em dois tons, onde pontuam apenas símbolos reconhecíveis do ambiente religioso católico: a cadeira com o encosto ogival, uma vela pendurada e uma Virgem num nicho também de recorte ogival. Num novo plano frontal, o bispo recorta-se entre uma janela entreaberta que deixa ver uma árvore fustigada pelo vento e a Virgem no lado oposto, enquanto, sob a acção do vento, a vela pega fogo à Virgem, fornecendo a inspiração diabólica ao bispo. DeMille fez questão de mostrar que, personificado num bispo sádico, foi o clero católico que torturou Joan, porque se tratou de uma mulher que transgrediu as regras e, ao mascarar-se do traje masculino, ao empunhar a espada e exibir comportamentos que a desviavam da esfera doméstica para se responsabilizar por uma liderança, assumiu prerrogativas masculinas vedadas à condição feminina, sendo, por isso, forçada debaixo de tortura a comprometer-se a voltar à condição feminina[157]. Embora a divulgação do filme fundamentasse a sua opção na caracterização que a *Enciclopédia Britânica* [158] fazia da personagem, a recriação psicológica do bispo Pierre Cauchon foi longe no filme, já que ultrapassando a verdade historiográfica[159], a personagem chega a tentar envenenar o rei de França. O julgamento e o cárcere de Joan conferem um carácter ainda mais sádico à evolução dos acontecimentos, e que se explicita no episódio da tortura. Depois, no caminho para a fogueira estabelecem-se paralelos nítidos com o percurso de Cristo. No cárcere, Joan profere as palavras *My God why have you forgotten me?,* e o percurso que a leva à fogueira assemelha-se à *Via Crucis*, mostrando-se uma primeira representação da

[157] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 137.
[158] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 138.
[159] Aberth, John - *A Knight at the movies: medieval history on film*, p. 279.

psicologia do público que aprecia um espectáculo, sendo precisamente de sublinhar o apoio que alguns elementos do povo conferem a Joan, e o escárnio e a atitude de condenação da inocente de muitos outros, num protótipo de representação de comportamentos, que reaparecerá em futuros filmes porque DeMille se interessa por mostrar o olhar do espectador, e repetirá o processo em *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz* e *Sansão e Dalila.* Finalmente, Joan é morta na fogueira, num momento filmado com grande realismo (as chamas foram coloridas recorrendo ao processo DeMille - Wyckoff ou Max Handschiegel[160], (no filme trabalharam dezassete operadores de câmara[161]) processo de exibir fotografia a duas cores, que aparece em diferentes momentos do filme, evidenciando ambientes e estados de espírito. No espaço de recriação da fogueira, os planos exibem-se diferenciados e, atendendo ao tamanho da pira que não parece ser o mesmo conforme os planos apresentados, assumindo carácter inteiramente metafórico, servindo essa discrepância para sublinhar a desproporção do crime[162] e o julgamento que a moral dominante fez da acusada[163].

Joan the Woman representa um marco distinto, «a special production»[164], no contexto das produções a que o presente trabalho se dedica, tornando evidente que, a partir deste filme, na equipa constituída por DeMille e Macpherson se desenhou uma metodologia de representar a História no grande ecrã, recorrendo ao *flash back* como grande estratégia narrativa de regresso ao passado, à reconstituição majestosa de grandes episódios em estilo operático, à reconstituição da guerra e dos seus quadros mais ou menos típicos (chamadas às armas, cercos e batalhas propriamente ditas), com protótipo bem acabado na sequência do cerco de Orléans, e ao assinalável aparecimento de elementos sádicos (que já tinham electrificado o público no filme que fora considerado «a Tosca do cinema»[165], *The Cheat*, de 1915[166]) e de voyeurismo,

[160] Ferreira, Manuel Cintra - *Joan the Woman/1916*, Cinemateca Portuguesa, Textos da Cinemateca, 1992. V. também DeMille, Cecil B. - *The Autobiography of DeMille*, p. 175.
[161] DeMille creditou-se, bem como a A. Wickoff, Max Handschiegl e Loren Taylor pela nova técnica. Fleming, E.J. - *Wallace Reid: the life and death of an Hollywood idol*, p. 96. Ver também Higashi, Sumiko - Cecil *B. DeMille and the American culture: the silent era*, p. 125.
[162] Warner, Marina - *Joan of Arc: the image of female heroism*, Berkeley and L. Angeles, University of California Press, p. 270.
[163] Louvish transcreve extractos da Autobiografia de Farrar, onde se descrevem as emoções da cantora, que filmou realmente toda a cena em condições inacreditáveis. Louvish, Simon - *Idem*, p. 127.
[164] Eyman, Scott – Idem, p. 126. Era especial porque se constituía como uma produção feita numa escala ainda não experimentada pelo realizador.
[165] Foi a crítica de Louis Delluc ao filme *The Cheat*, citado em Eyman, Scott - *Idem*, p. 113.
[166] Louvish, Simon - *Idem*, p. 110

manifestando-se com alguma força na recriação de ambientes de tortura aliados a símbolos facilmente identificáveis, ou revelando-se nos olhares de prazer do público perante o sofrimento, elementos que se constituem como quintessência dum cinema naturalmente propagador de estereótipos provenientes do universo das artes, da cultura e da música[167], em visão que parece ter sido partilhada pelo realizador e pela argumentista[168]. De facto, em *Joan the Woman* a perspectiva historicista emergiu de forma clara e carregada de evocações culturais, como se apreciava no próprio *script*:

Scene 21: Country roar near Joan's house(long shot) Joan is drivin sheep toward camera-back lighting on her head if possible (Note: This scene should suggest a 'Millet') [169]. E, mais à frent no *script*, lia-se numa nota de DeMille: «His attitude should suggest a picture of Maxfield Parrish.[170]

Esta apropriação da reconstituição do passado tornou DeMille uma figura chave para se perceberem linhas de força da cultura norte-americana: para se chegar ao moralmente correcto, mostrava-se o errado, o imoral[171]. A tendência afirmou-se posteriormente mas já estava plenamente enunciada entre 1915 -16, logo que DeMille captou nos meandros da embrionária cultura popular de massas um nicho para mostrar o ilícito, moralizando através da religião[172], procurando o espectáculo[173], adoptando uma receita que, no caso de *O Rei dos Reis*, se constituiu como principal referência até à versão de 1961[174]. Griffith terá desaprovado o método quando disse: «I'll never use the

[167] O uso de efeitos musicais já tomava forma na época de *Joan The Woman*, pelo recurso a passagens musicais conhecidas para auxiliar o público a seguir a narrativa e reforçar linhas interpretativas (lembremos que a partitura esteve a cargo de William Furst (1852-1917), o compositor de David Belasco para a Broadway.
[168] Callahan, Vicki - *Reclaiming the archive: feminism and film history,* Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 290.
[169] Eyman, Scott - *Idem*, p. 128.
[170] Eyman, Scott – *Idem, Ibidem*.
[171] Johnston, Robert K. - *Reel spirituality: theology and film in dialogue*, U.S.A., Baker Academic, 2006. O livro encontra-se disponível *on-line*, sem paginação, em: http://books.google.pt/books?id=WB2lMHe-NfQC&printsec=frontcover&hl=pt-pt#v=onepage&q&f=false (consultado em 13/03/2011)
[172] Johnston, Robert K.- *Idem*.
[173] Johnston, Robert K. (ed.) - *Reframing Theology and film: new focus for an emerging discipline*, USA, Baker Academic, 2007. O livro está disponível *on-line*, sem paginação, em: http://books.google.pt/books?id=PjhQXR7AA5MC&printsec=frontcover&hl=pt-pt#v=onepage&q&f=false (consultado em 26/03/2011)
[174] Walsh, Richard G. - *Reading the Gospels in the dark: portrayals of Jesus in film*, U.S.A., Continuum International Publishing Group, 2003, p. 4.

Bible as a chance to undress a woman!»[175], mas esse ingrediente tornou-se essencial no cinema de DeMille, e foi precisamente por contrapor à apresentação de excessos uma postura moralizadora que a sua perspectiva se pode moldar nos ditames da cultura dominante[176] e, por este conjunto de aspectos, fazer de *Joan the Woman* um modelo[177] do espectáculo de DeMille.

[175] Johnston, Robert K. - *Reel spirituality: theology and film in dialogue*, U.S.A., Baker Academic, 2006.
[176] Jon Solomon faz referência a um pequeno «corpus» de «ancient moralizing films» de que DeMille seria o maior representante, « the man who was to develop, dominate, and in many ways symbolize the entire corpus of ancient films». Solomon, Jon - *The Ancient World in the Cinema*, Yale Univ., 2001, Capítulo 1.
[177] Birchard, Robert S. - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 99.

2.2. – Leões, Tigres e Cavalos: o uso de fragmentos históricos em *The Woman God forgot* (1917), *Male and Female* (1919), *Don't Change your husband* (1919), *Adam´s Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922)

Depois de *Joan the Woman*, a apetência pela reconstituição histórica do passado longínquo apareceu pontualmente em momentos que é forçoso realçar no contexto das análises posteriores: *The Woman God forgot* (1917), *Male and Female* (1919) *Don't Change your husband* (1919), *Adam's Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922). O denominador comum da apresentação do fragmento constituía-se, globalmente, como pretexto para mostrar um qualquer excesso bem enquadrado numa *mise-en-scène* sofisticada, quer se tratasse da questão da nudez e de comportamentos éticos, quer se tratasse novamente da guerra. Neste conjunto de filmes, maioritariamente comédias, afirmou-se claramente o papel dos homens e mulheres ligados à imagem provenientes de vários campos das artes visuais (fotografia, arquitectura, *design*, desenho de moda), confirmando-se que a equipa de DeMille se fundou com elementos basilares que forjaram a estética visual do cinema do realizador nas décadas seguintes, com alguns ajustes posteriores.

Não podemos, por isso, deixar de fazer referência mais explícita a esse cojunto de artistas. Na fotografia pontuavam Alvin Wyckoff, a que já aludimos, Karl Struss (1886-1981)[178] e Peverell Marley (1901-1964). Wilfred Buckland, que já citámos, Mitchell Leisen (1878-1972), Paul Iribe (1883-1935), A. Arnold Gillespie (1899-1978) definiram estéticas na direcção artística ou departamento artístico[179], enquanto Ray Pomeroy (1892-1947) e John P. Fulton (1902-1966) se afirmaram nos efeitos especiais. No guarda-roupa instalaram-se rapidamente nomes de *designers* muito talentosos:

[178] Karl Struss trabalhou com D.W. Griffith, Rouben Mamoulian, Orson Welles, Charles Chaplin. Ver http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Sh-Sy/Struss-Karl.html (consultado em 22/03/2011)

[179] Em *Adam's Rib* (1923).

Natacha Rambova (1897-1966)[180] e Claire West (1899-1980), que também trabalhou para Griffith e produziu roupa para muitas das comédias sofisticadas de DeMille, culminando em *Os Dez Mandamentos*. As *extravaganzas* procuradas por DeMille articulavam-se bem com o lado mais experimental do desenho de moda e DeMille terá dito a West que «I want clothes that make people gasp when they see them. Don't design anything that anyone coul buy in s store.»[181]. Travis Banton (1894-1958) foi outro nome de referência e a que nos referiremos mais à frente, e que vestiu Colbert em *Cleopatra* e Loretta Young em *As Cruzadas*. Outro costureiro de importância foi Howard Greer (1896-1974), que começou também a notabilizar-se na *Famous Players Lasky Studios* e na *Paramount* a partir de 1919, sendo considerado um especialista em guarda-roupa «edwardiano»[182]. Por vezes, os grandes nomes apareciam juntos nos créditos, como no caso de *Forbidden Fruit* (1921), onde Rambova, West e Leisen assinavam o guarda-roupa e produziam um sem-número de tarefas difíceis de distinguir. Estas equipas mantinham-se nos filmes de pendor histórico ou onde se representavam episódios de cariz histórico. Edith Head (1897-1981) foi outra grande costureira que iniciou a carreira nos anos vinte, concebendo o guarda-roupa para a protagonista de *The Golden Bed*, mais tarde o de Hedy Lamarr em *Sansão e Dalila*, e o de Anne Baxter em *Os Dez Mandamentos* de 1956.

É preciso destacar os nomes ligados à direcção ou departamento artístico. Já fizemos referência a Wilfred Buckland, um dos primeiros directores artísticos em Hollywood. Atribuíram-lhe muitos dos avanços técnicos do início do cinema, ultrapassando problemas provenientes do teatro: técnicas de luz e cenários arquitecturais com e sem miniaturas. Foi trabalhar com DeMille já com mais de quarenta anos, em 1913-14, no filme *The Squaw Man,* e trabalhou em todos os filmes até à realização do cenário de *Don't Change your husband* (1919), mas em 1920, após algumas queixas

[180] Rambova (nome artístico), nascida no Utah e descendente de irlandeses, foi *designer*, actriz, argumentista, bailarina da *Russian Ballet Company*, egiptóloga, espiritualista e seguidora de Madame Blavastky, só para se salientarem algumas das suas actividades mais visíveis. Criadora importante, estudou com Theodore Kosloff dos Ballets Russes. Na sua carreira com a companhia de Theodore Kosloff integrou muitas influências, com destaque para Paul Poiret, Leon Bakst, Aubrey Beardsley, especializando-se em conceber produtos ligados a uma estética exótica e orientalista que fizeram dela um ícone da moda. Trabalhou com Cecil B. DeMille em, pelo menos, 4 filmes: *The Woman God Forgot (costume deseigner)*, *Why Change Your Wife?(costume designer), Something to think about e Forbidden Fruit (art director e costume designer)*. Foi casada várias vezes, o mais notório casamento foi com Rudolfo Valentino.

[181] Munich, Adrienne - *Fashion in Film*, U.S.A. Indiana University Press, 2011, p. 29.

[182] Bernstein, Matthew - *Walter Wanger, Hollywood Independent*, U.S.A., University of Minesota Press, 2000, p. 46.

relativas às condições de trabalho[183], Buckland abandonou a colaboração com DeMille. O mesmo sentido de interesse pelo apurado refinamento estético se revelou na contratação do multifacetado Paul Iribe, um importante *designer*, jornalista, ilustrador de moda francês que estudou na *École des Beaux-Arts*, em Paris, e começou a trabalhar como ilustrador e caricaturista em diversas publicações. Colaborou com a célebre estilista Jeanne Lanvin, executando a imagem da marca[184], trabalhou com Vaslav Nijinsky, realizando ilustrações para coreografias[185] e, a partir de 1908 foi trabalhar com o famoso *designer* Paul Poiret (1879-1944), onde ganhou enorme fama e abriu loja em Paris. Com a guerra, a partir de 1914, foi trabalhar para os estúdios *Paramount* e tornou-se um dos primeiros *designers* franceses em Hollywood[186]. Em 1919, morava em Hollywood e foi contratado por Cecil B.DeMille, trabalhando em articulação com W. Buckland. Colaborou no guarda-roupa de *Male and Female*, *Don't Change your Husband*[187], em 1922 colaborou em *The Affairs of Anatol*, exportando as tendências francesas e executando um verdadeiro exercício de beleza estética ao produzir cenários e peças de joalharia, como um colar de ouro para Gloria Swanson (1899-1983), fundamentados em referências modernistas e concebidos no âmbito de tendências muito ligadas à Art Déco[188], numa equipa em que os responsáveis pelo exótico guarda-roupa eram precisamente Claire West e Travis Banton. Inicialmente, Iribe seguiu o estilo de

[183] "In painting a picture an artist does not paint a real house, reproducing every minute detail. That sort of thing belongs to the old and now despised photographic school of art. He paints in something to give tone to the figures. The great secret of art, as Whistler said, is knowing what to leave out. Every once in awhile you get a shock by discovering a picture in which the director has shown signs of an artistic conscience. But the majority of moving pictures are still far behind commercial photography, which is becoming less and less photographic while most of the advertisements in the back pages of our magazines are more artistic than the average movie." Trata-se do testemunho de Buckland. Depois de DeMille, Buckland foi trabalhar com Alan Dwan e colaborou em *Robin Hood*, (1922), de Allan Dwan, com D. Fairbanks, onde concebeu o castelo onde o filme tem lugar, e que, na altura foi considerado um dos mais impressionantes *sets* de representação da Idade Média. Ver http://en.wikipedia.org/wiki/Wilfred_Buckland (consultado em 14/03/2011)

[184] Baudot, François - *Moda do Século*, S. Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 66.

[185] Steele, Valeria - *The Berg Companion to Fashion*, Berg, 2010, p. 429

[186] Steele, Valerie - *Idem, Ibidem.*

[187] Charles- Roux , Edmonde - *A Era Channel*, Editora Cosac Naify , 2005, p. 264. Foi consultada a versão parcialmente *on –line* em: http://books.google.pt/books?id=BopYwWQBmwkC&printsec=frontcover&dq=era+chanel&hl=pt-PT&ei=0KViTs7EO46gOtrHmZ4K&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false (consultado em 29/08/2011)

[188] Art Déco - tendência formal e decorativa registada nas artes entre 1910 e 1935, fortemente ligada às correntes modernistas, que influenciou todo o mundo do *design*, e que esteve particularmente associada à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. É preciso salientar que o termo não é de época e só foi criado nos anos 60. V. Brunhammer, Yvonne – 1925, «a maratona das artes da casa», In: Catálogo *Art Déco* – 1925, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2009, p. 21.

Buckland, mas a verdade é que Iribe era um verdadeiro criador Déco em todo o sentido do termo, valorizando a grande tendência para a geometria caracterizadora de um estilo que propunha «substituir a estética das curvas pela estética das linhas direitas e dos ângulos, a da ornamentação pela massa nua…»[189]. Associado à criação da rosa Iribe[190], foi considerado na altura um génio visionário do estilo[191] e as marcas de inovação criadora associadas ao seu trabalho elevaram naturalmente o nível das produções de Hollywood. Iribe esteve no eixo dessas grandes transformações e, mais tarde, por volta de 1932, teve clara consciência das suas implicações, ao dizer: «Tínhamos trocado a nossa pedra francesa pelo cimento, tínhamos trocado o nosso móvel francês pelo cubo.»[192]. Em 1922 foi responsável pelo guarda-roupa em *Manslaughter* e director artístico em *Adam's Rib* (que incluía uma sequência pré-histórica). Em 1923, foi director assistente em *The Golden Bed*, em 1924 foi director artístico em *Feet of Clay*, em 1925, director artístico em *The Road to Yesterday*, um filme que teve como argumentista Howard Hawks. Ao usar o trabalho de Iribe, DeMille terá sido dos primeiros a introduzir na América o gosto francês de época[193]. Regressado posteriormente a Paris, já nos anos 30, Iribe foi trabalhar com Coco Chanel e com os joalheiros da família Cartier.

Quanto a Mitchell Leisen, posteriormente faremos referência ao seu trabalho. Outro dos casos mais notórios de estabilidade nas equipas de DeMille foi o de Anne Bauchens (1882-1967), que começou a executar o trabalho de montagem em *Carmen*, e o retomou com a montagem de várias das comédias sofisticadas realizadas por DeMille, tendo realizado a montagem de *Male and Female* (1919), *Don't Change your husband* (1919), *Adam´s Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922), e dos restantes seis filmes históricos que analisamos no presente trabalho, colaborando com DeMille durante cerca de 40 anos[194].

---

[189] Brunhammer, Yvonne - *Idem*, p. 29.
[190] Cranfield, Ingrid - *Art Deco Housestyle: An architectural an interior sourcebook*, U.K. A David & Charles Book, 2004, p. 15.
[191] Da sua influência se disse: «… na arte decorativa contemporânea e, sobretudo, na joalharia, terá sido imensa! Nunca será demais repeti-lo!»Trata-se de um excerto de um texto de 1925. V. Possémé, Evelyne - *A jóia Art Déco*, In: Catálogo *Art Déco* – 1925, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2009, p. 86.
[192] Bizot, Chantal - *O interior dos Pavilhões de 1925 – entre a contenção e a audácia*, In: Catálogo *Art Déco* – 1925, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2009, p. 54.
[193] Eyman, Scott - *Idem*, p. 169.
[194] Lewis, Kevin - *The Moviola Mavens and the Moguls - Three Pioneering Women Editors Who Had the Respect of Early Hollywood's Power-Brokers*, In: The Motion Picture Editors Guild, 2005 http://www.webcitation.org/5YmOHJwxy (consultado em 29/08/2011). Bauchens foi a primeira mulher a

Esta homogeneidade influenciou uma forma de fazer cinema, potenciou eventualmente a criação de um estilo e justificou o enfoque na visualidade. No conjunto da obra que DeMille realizou nesta época, os fragmentos da História começaram a funcionar como um chamariz de exibição de artefactos, adereços, ambientes e comportamentos. Em *The Woman God forgot* (1917), os episódios excessivos mostravam-se a propósito do Império Azteca, da mesma forma que, em exemplos posteriores, o fragmento histórico servia para apresentar visões estereotípicas e exageradas sobre a Babilónia, Roma Antiga ou Pré-História. No episódio azteca de *The Woman God forgot*, ainda com Geraldine Farrar e o também famoso bailarino Theodore Kosloff (que pertencera aos *Ballets Russes* de Diaghilev), destacaram-se os cenários de Wilfred Buckland[195] e a colaboração da artista Natacha Rambova como *costume designer*. Reforçavam-se ingredientes fortes na encenação: se uma das cenas de maior impacte era o momento em que a princesa azteca (Farrar) era vista na sua cama e as criadas aztecas estavam semi-despidas e eram oferecidas aos deuses, a outra era precisamente uma reconstituição de batalha entre aztecas e espanhóis, que o *New York Times* achou inesperadamente realista[196]. O início do *script* apresentava uma exótica e racista concepção da História para padrões mais actuais:

> Ages ago, a certain people of White Skin - possibly Carthaginians - sailed over the seas and conquered the ancient coast tribes of Mexico. Blonde and blue-eyed was their Leader- who came to be worshiped by the dark skinned Mexicans - as the Fair God. His followers refused to accompany him when he returned to his own land; and centuries later their children's children became known as the «Aztecs» - who looked ever after for the Promised Coming of the Fair God…[197]

Vários eram os exemplos de parcialidade na representação da História: a origem exótica dos naturais americanos, a visão crítica da religião de ambas as partes, com a barbárie azteca a ser complementada pela ganância cristã, o assomar do estereótipo feminino, adiantando Louvish que, neste ponto, o argumento que passou foi, realmente,

---

receber o Óscar de melhor montagem pelo filme *Northwest Mounted Police*, e foi nomeada para *Cleopatra*, *O Maior Espectáculo do Mundo* e *Os Dez Mandamentos* de 1956.

[195] Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, p. 136.

[196] DeMille, Cecil B. - *The Autobiography of DeMille* , p. 189.

[197] Louvish, Simon - *Idem, Ibidem.*

o de Jeannie Macpherson. De facto, num inter-título lia-se: «During every crisis in History – some woman's hand has always twisted the outline of the world's map!»




Figuras 4 e 5 - Os aztecas em *The Woman God Forgot* (1917)

Em 1919, ano em que DeMille se dedicou a outras experiências absorventes além do cinema[198], o filme *Male and Female* apresentou-se como um dos seus projectos mais originais e reveladores de uma forma de fazer cinema que usava livremente uma sugestão de História para fazer passar uma mensagem bem contemporânea. Depois de um naufrágio, os criados, únicos capazes de sobreviver numa ilha deserta, tornam-se senhores e, numa sequência onírica de inspiração babilónica, uma mulher será entregue aos leões. Exaltavam-se valores que recordavam e valorizavam um tipo de iniciativa próxima da que os pioneiros norte-americanos tinham desenvolvido e que se constituíam como valores intrínsecos do modelo social em que DeMille acreditava. Resultando da adaptação de uma peça de J.M. Barrie, *The Admirable Crichton*, Mitchell Leisen iniciou aí a sua carreira[199] e foi encarregado da parte artística: foi *costume designer, set designer*, *art director*, com Wilfred Buckland, e *assistant director*[200]. Leisen chegou a decorar a própria casa de DeMille, *Paradise*. Também tinha formação em arquitectura e começou a trabalhar de forma mais sistemática nos departamentos artísticos. Com DeMille foi director artístico, director de guarda-roupa e,

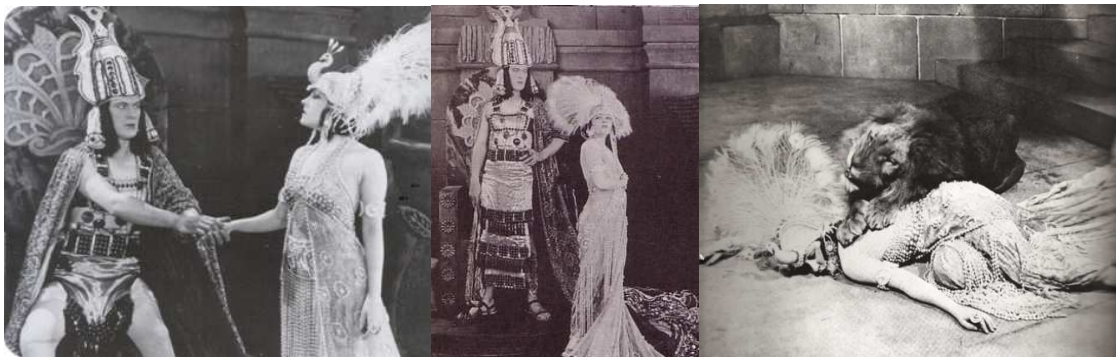
[198] Foi nesse ano que DeMille fundou a Companhia de Aviação Mercúrio, uma primeira linha aérea comercial nos E.U.A., executando uma serviço de ligação entre cidades norte-americanas. A companhia absorveu muito tempo do realizador e, em 1922, DeMille acabou por vendê-la. Barahona, Fernando Alonso - *Cecil B. DeMille*, Barcelona, C.I. E.L.H., 1991, p. 51.
[199] Birchard, Robert S. - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 148; ver também Chierichtti, David – *Mitchell Leisen – Director de Hollywood*, S. Sebastian, Filmoteca espanõla. Minist. De Educatione e Cultura, 1997, p. 42.
[200] DeMille, Cecil B. - *The Autobiography of DeMille*, p. 223.

ocasionalmente, *second unit director*[201]. Após os seus trabalhos nos anos 20, realizou o seu primeiro filme em 1933, *Cradle Song*, pouco depois de ter trabalhado em *O Sinal da Cruz*, e seguiu uma carreira de sucesso em Hollywood.

Um dos pontos fulcrais do filme revelava-se nos contornos do *flasback* babilónico traçado por Leisen, e que foi referido como patenteando um opulento «realismo arqueológico»[202]. Parece ter havido alguma preocupação curiosa com anacronismos, atendendo ao facto de que a novata Gloria Swanson só não usou saltos altos por se considerar que o detalhe anacrónico seria inapropriado[203]. Do ponto de vista da *mise-en-scène* deve salientar-se a simbiose estabelecida entre vestuário, joalharia e cenografia, atendendo a que os detalhes das roupas podiam funcionar como prolongamento de linhas arquitectónicas[204], accionando o imaginário. No seu auge, o filme culminava num momento emblemático para se perceber o reforço progressivo de vários fetiches típicos no cinema de DeMille: Swanson era oferecida a um leão, tendo a oportunidade de ser a primeira mulher a filmar «com» um leão, numa invenção sofisticada ao nível do imaginário erótico, reforçada pelo cuidado tratamento do guarda-roupa e em que se assumia um claro protagonismo feminino. *Male and Female* foi um sucesso, porque DeMille, usando fantasias que tinham o passado como referência, mostrava os meandros do desejo a um público moderno, aplicando repetidamente a fórmula de exibir, particularmente às mulheres, a receita para manterem o interesse sexual dos maridos, e percebia-se que nem a distância da reconstituição do passado o impedia de fazer projecções com as emoções do público, de criar emoções colectivas novas[205], mostrando a fragilidade das ligações e sugerindo novas regras de atracção colectiva[206], sob a égide de que a felicidade moderna implicava o prazer sexual[207]. No fundo, o filme sintetizava a visão que DeMille tinha da vida. De facto, e porque se percebeu que havia mais mulheres a ver filmes de DeMille do que a ler revistas de

[201] Ver Eyman, Scott - *Idem*, p. 165.
[202] Birchard, Robert S. - *Idem*, p. 148.
[203] Chierichetti, David - *Idem*, p. 41.
[204] Ramirez, Juan Antonio - *La Arquitectura en el cine de Hollywood, la Edad de Oro*, p. 91.
[205] Ewen, Stewart e Ewen, Elisabeth - *Channels of desire: mass images and the shaping of American consciousness*, U.S.A., University of Minesota, 1992, p. 68.
[206] Cooper, Mark Garrett - *Love Rules: silent Hollywood and the rise of managerial class*, U.S.A., University of Minnesota Press, 2003, p. 33 e 61. Swanson idolatrava DeMille. Dizia ela: « He was of the Belasco school, and nobody else in the movies had anything like it.» Eyman, Scott - *Idem*, p. 149.
[207] Black, Gregory D. - *Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies*, London, Cambridge University Press, 1994, p. 28.

moda[208], as produções DeMille/Swanson rodearam-se de um significado incontornável para se compreender a evolução de comportamentos femininos[209] e o advento da nova mulher norte-americana[210] de que Swanson se tornou um ícone[211].



Figuras 6,7, e 8 - A Babilónia em *Male and Female* (1919)

Em 1919, a comédia *Don't Change your husband* voltou a ser pretexto para dois momentos de fantasia: um episódio «pré-histórico» e um banho exótico (as cenas em quartos de banho abundavam na visibilidade dos novos costumes norte-americanos[212] largamente herdeiros de uma tradição ecléctica oitocentista que tinha começado a exibir os mais variados catálogos de *bathrooms*[213], e os fragmentos históricos não escaparam a essa projecção higienista) num enquadramento em que pontuavam núbios semi-nus. Num e noutro episódio, o corpo humano era exibido num ensaio do que virão a ser as extravagâncias comummente associadas ao realizador. Em *Adam's Rib* (1922), com a participação de Paul Iribe e, principalmente de Wilfred Buckland[214], construiu-se mais uma cena passada numa floresta dos tempos dos «homens das cavernas», confirmando o uso de enxertos da História para consumo moderno, mas a recepção do filme não terá sido das mais apreciáveis em tempos de aprofundamento de algum fundamentalismo em torno do debate evolucionismo *versus* criacionismo, aceso na década de 20[215].

[208] *Theatre Magazine*, Fevereiro 1919, In: Louvish, Simon - *Idem*, p. 153.
[209] Basinger, Jeanine - *Silent Stars*, U.S.A. Wesleyan University Press, 1999, p. 217.
[210] Dizia a historiadora Jeanine Basinger:« he (DeMille) turned (Swanson) into a symbol of a particulary new kinf of american woman,: sophisticated, soignée, and definitely not a virgin… she was out in the world, ready for something to happen, riding in fast cars, shopping, dancing, smoking,…» In: Eyman, Scott - *Idem*, p. 151.
[211] Drowne, Kathleen Morgan e Huber, Patrick - *The 1920's*, U.S.A., Greenwood Press, 2006, p. 96.
[212] Eyman, Scoot - *Idem*, p. 153.
[213] Riley, Noël - *Victorian Design Source Book - a visual guide to a decorative style 1837-1901*, London, Grange Books, 1997, pp. 72-73.
[214] Birchard, Robert S. - *Idem*, p. 176.
[215] Birchard, Robert S. - *Idem*, p. 177.



Figuras 9,10, 11 e 12 - Imagens de fantasia em *Don't Change your husband* (1919) e *Adam's Rib* (1922)

A encenação de grupos, essencial em DeMille, foi abordada num novo *flashback* em *Manslaughter* (1922), em que os cenários estiveram novamente a cargo de Mitchell Leisen.

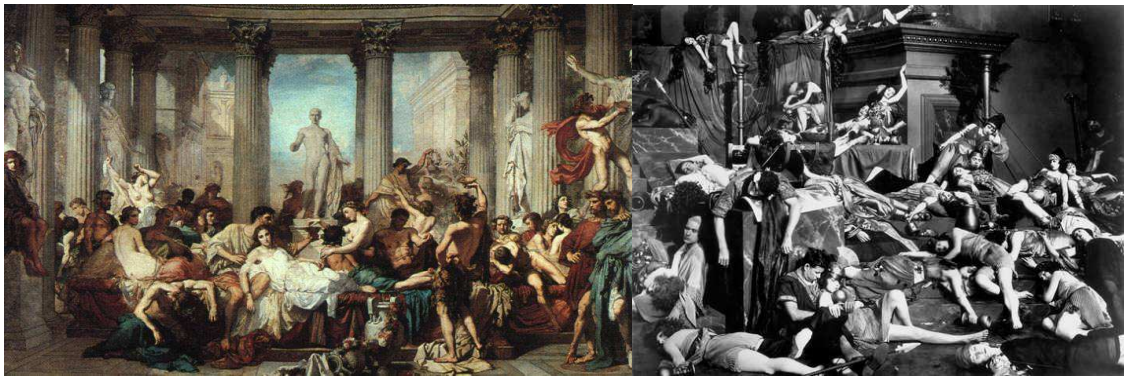


Fig. 13 - Thomas Couture, *Os romanos na decadência*, 1847, óleo sobre tela

Fig. 14 - Uma orgia romana em *Manslaughter*, 1922

O julgamento dos exageros da juventude moderna[216] forneceu o mote escapista e moralizador para duas cenas de regresso aos excessos na Roma Antiga: um episódio de

[216] Fischer, Lucy (ed.) - *American Cinema of the twenties: themes and variations*, U.S.A. Rutgers University Press, 2009, p. 80.

festas no palácio (com a imperatriz devidamente acompanhada de tigres) e uma orgia seguida de um ataque bárbaro (com um cavalo e cães) que termina no rapto e escravização das mulheres, de nítido recorte sexual. A Roma decadente e presa da barbárie não foi uma invenção do realizador, antes se tratando dum longamente enraizado equívoco cultural e historiográfico que tendeu a opor a superioridade clássica ao caos trazido pelos bárbaros e que se propagou profundamente na arte ocidental[217] e a interpretação que se desprende do filme constituiu-se como um prolongamento de um preconceito cultural dificilmente erradicável da cultura popular ao longo do século XX. Quanto à orgia, esta será um tema maior e recorrente no realizador (*Os Dez Mandamentos*, 1923; *O Sinal da Cruz*, 1932; *Os Dez Mandamentos*, 1956), um símbolo daquilo que mais tarde se denominaria o reconhecível e clássico estilo de DeMille[218], e um símbolo acabado da afirmação da era do consumo na América do Norte[219].

[217] Heers, Jacques - *A Idade Média , uma impostura*, Porto, Asa, 1994.
[218] Black, Gregory D. - *Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies*, p. 29.
[219] Fisher, Lucy (ed.) - *American Cinema of the 1920s: theme and variations*, Rutgers University Press, 2009, p. 5 e p. 95.

2.2. Ao encontro do «bezerro de ouro» - o primeiro filme bíblico: *Os Dez Mandamentos* (1923)

Give me any two pages of the Bible, and I'll give you a picture.
Cecil B. DeMille

A primeira versão de *Os Dez Mandamentos*, filme em que DeMille começou a pensar em Dezembro de 1922[220], beneficiou deste impressionante legado de experiências e, em si mesmo, também deu continuidade a uma linha de produção de filmes realizados nos E.U.A. e na Europa. Na América, Thomas Edison (1847-1931) enquadrou a temática sob a forma de pequenos filmes documentais sobre a Terra Santa, e houve precoces produções francesas e italianas[221], bem como um êxito da *Vitagraph*, *The Life of Moses* (1910)[222] , um filme de 90 minutos[223] realizado em cinco bobines que, integrando-se nos moldes definidos para o denominado *cinema of attractions*[224], incluía curiosos efeitos técnicos associados às pragas e a alguns dos sinais relatados no Êxodo, baseando a sua publicidade na ligação dos filmes à pesquisa feita em obras artísticas e culturais[225], como já referimos anteriormente. A primeira versão de *Os Dez*

[220] DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, Madrid, Ed. JC, 2005, p. 206. DeMille terá acalentado um projecto de filmar Romeu e Julieta, com Rudolfo Valentino e Leatrice Joy, o que não chegou a concretizar-se. Em Outubro de 1922, a ideia de filmar um tema bíblico foi o resultado de um concurso lançado no *Los Angeles Times* solicitando ao público que sugerisse a ideia para o próximo filme de DeMille e o resultado (favorável a que se realizasse um filme sobre as Tábuas da Lei) ia também largamente ao encontro do fascínio do público pelas últimas descobertas arqueológicas no Egipto. Eyman, Scott - *Idem*, p. 195.

[221] Como, por exemplo, *Samson and Delilah* (1903), *Belshazzar's Feast* (1905), *La Vie de Moise* (1905) e *Moise sauvé des eaux* (1911), realizados pela Pathé, várias produções realizadas pela Gaumont, e inúmeras produções realizadas em Itália, que teve uma vastíssima produção neste período. Solomon, Jon - *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, 2001, capítulo 1. Parte do capítulo está disponível *on-line*, em: http://www.worldcat.org/wcpa/servlet/DCARead?standardNo=0300083378&standardNoType=1&excerpt=true (consultado em 20/07/2011)

[222] Abel, Richard - *Encyclopedia of Early Cinema*, p. 98. *The Life of Moses* incluía uma sequência de representação com vários episódios: Moisés e a filha do faraó, 40 anos com a natureza selvagem, as sete pragas do Egipto, a travessia do Mar Vermelho e à vista da terra Prometida. Canjels, Rudmer - *Distributing Silent Films serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, Taylor and Francis, 2010, p. 11

[223] Goff, Phillip - *The Blackwell Companion to religion in America*, U.S.A. e U.K., Blackwell Lmt., 2010, p. 134.

[224] Gunning, Tom - *D.W. Griffith and the origins of American Narrative Film: the early years at Biograph*, University of Illinois Press, 1994, p. 7 e 66.

[225] Abel, Richard - *Idem*, p. 100.

Mandamentos não fugiu a essa regra, antes a reforçou, corroborando tendências emergentes que o cinema de reconstituição do passado histórico vinha assumindo. O filme validou um ponto de vista canónico, dentro de uma linha interpretativa pessoal, não pondo em causa o ponto de vista bíblico, nem no primeiro filme, nem no segundo filme[226]. Na verdade, a perspectiva de DeMille foi assumindo contornos de uma visão cultural propriamente dita e bem contextualizada nas descobertas da cultura material provenientes da arqueologia[227]. Grande parte dos trabalhos académicos da primeira metade do século foi posteriormente criticada, em virtude da preocupação considerada romântica com a confirmação dos dados bíblicos, mas é preciso ter presente que foi essa a linha cultural que se inscreveu na obra de DeMille, pelo que será anacrónico avaliá-lo a partir de propostas que reflectem as grandes mudanças culturais e ideológicas que ocorreram na segunda metade do século XX, com a continuidade das descobertas arqueológicas e com o advento das novas interpretações historiográficas. DeMille optou por dramatizar um conjunto de episódios do Êxodo de um ponto de vista cristão, isto é, isolou os episódios relacionados com a narrativa associada ao episódio dos dez mandamentos e excluiu todos os outros preceitos judaicos contidos no mesmo livro, visando uma plateia cristã moderna que rejeitaria pontos de vista mais ligados às ortodoxias. Essa estruturação ocorreu em ambos os filmes, o de 1923 e o de 1956[228], nesse sentido se entendendo a viagem de DeMille e Paul Iribe a Roma, em 1922, para serem recebidos pelo Papa Bento XV, procurando reconhecimento e credibilização.

---

[226] Na cultura, a interpretação do Velho Testamento foi contestada desde a Renascença, prolongando-se na crítica seiscentista dos textos bíblicos, encetada por H. Grotius, T. Hobbes ou B. Spinoza, que tocou na questão das inconsistências literárias, repetições, entre outras contradições evidenciadas na Bíblia, numa época de crise europeia das consciências religiosas. A análise estendeu-se à crítica filosófica efectuada no quadro do Iluminismo, e o século da História, do Romantismo e do Positivismo acrescentou fundamentações recentes oriundas das descobertas da linguística e da arqueologia e outras ciências sociais. Moorey, Peter Roger Stuart - *A century of biblical archeology,* Westminster John Knox Press, 1991, p. 50.

[227] Muitas das escavações desenvolvidas, lembremos as de Julius Wellhousen (1844-1918) ou de Flinders Petrie (1853-1942) (citado pela equipa de DeMille para o filme de 1956) e de muitos outros arqueólogos das escolas francesa e alemã de arqueologia coevas, desenvolveram as bases da reconstrução do conhecimento historiográfico sobre os lugares da Bíblia, mas fizeram-se sob a égide de confirmarem os dados da Bíblia. Depois da 1.ª Guerra Mundial, durante o período conhecido como a «idade dourada» da arqueologia bíblica, destacaram-se os nomes de William Foxwell Albright (1891-1971) (citado pela equipa de DeMille para o filme de 1956), que insistiu na historicidade dos relatos bíblicos, John Garstand (1876-1956), assistente de Petrie, R.A.S. Macalister (1870-1950), F.J. Bliss (1859-1937) e J.H. Breasted (1865-1935) (também citado pela equipa de DeMille para o filme de 1956), ou Hermann Gunkel (1862-1932). Cfr. Finkelstein, Israel e Silberman, Neil Asher - *The Bible Unearthed: Archeology's new vision of Ancient Israel and the Origin of Sacred Texts*, N. York, Simon and Shuster, 2001.

[228] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, N. York, Manchester University Press, 1993, p. 35.

Mas torna-se forçoso, também, contextualizar o filme na questão de uma complexa elaboração de representações perfeitamente irracionais sobre a antiga civilização egípcia na América do Norte, desde a egiptomania até à maldição dos faráos na época de Carter[229]. Coincidindo o aparecimento do cinema com um momento máximo da fermentação de conflitos imperialistas no mundo, a reconstituição da civilização egípcia e de variadas civilizações localizadas no Médio Oriente constituiu-se como pretexto decorativo para sublinhar miragens imperialistas da Europa e da América do Norte, já derramadas em boa parte das produções e empreendimentos culturais oitocentistas, desde o rigoroso levantamento da gramática arquitectónica que possibilitou o revivalismo de um Gottfried Semper (1803-1879), às vastas operações arqueológicas financiadas pelas potências ocidentais no Médio Oriente, até à encenação de uma ópera como a *Aida*, de G. Verdi (1813-1901), composta no contexto da abertura do Canal de Suez (ponto nevrálgico das rivalidades imperialistas), estreando no Cairo em Dezembro de 1871 e associada ao nome do próprio arqueólogo Auguste Mariette (1821-1881)[230].

Embora seja anterior, a reconstituição do revivalismo egípcio conheceu uma expansão maior em finais do século XIX, através das várias gerações de viajantes que se deslocaram para os quadrantes do Mediterrâneo oriental[231], com a chegada às grandes capitais dos mais diversos artefactos egípcios provenientes das escavações, e a partir das consequentes exposições de antiguidades (por exemplo, a de 1852, em Nova Iorque), que impulsionaram a reprodução de mobiliário neo-egípcio para consumo de múltiplos públicos privilegiados. Esta cultura dominante enformou diversas dinâmicas e a própria investigação académica também reflectiu este quadro. Se, de facto, por volta de 1890, a arqueologia se constituiu como um saber de contornos cada vez mais científicos e a Egiptologia se consagrou plenamente como ciência[232], globalmente, as linhas de força da investigação académica historiográfica estavam delimitadas em prioridades conservadoramente estabelecidas nas respectivas políticas económicas, culturais e educativas. Com efeito, no século XIX, as produções da historiografia norte-americana

[229] Uroz, José - *Historia y Cine*, San Vicente, Univ. de Alicante, 1999.
[230] O guarda-roupa, cenografia e acessórios terão sido concebidos pelo próprio arqueólogo. Ver, para esta polémica, Curl, James Stevens - *The Egyptian Revival: ancient Egypt as the inspiration for design motivs*, p. 320; ver também Humbert, Jean - *A propos de l´egyptomanie dans l´ouvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d´un scénario anonyme de l´opéra Aida,* Revue de Musicologie, 62, 1976.
[231] Curl, James Stevens - *Idem*, p. 317.
[232] Sales, José das Candeias - *Estudos de Egiptologia - Temáticas e problemáticas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, p. 78.

foram maioritariamente conservadoras[233] e, apesar de a nova geração de historiadores posteriores a 1890 ser mais favorável a mudanças sociais, a tradição conservadora pesava muito numa sociedade democrática onde predominava uma cultura de sujeição (de mulheres, afro-americanos e de índios)[234], viabilizando de modo instintivo uma ideologia de subordinação de outros povos no quadro internacional. Assim, um facto como a abertura do túmulo de Tutankhamon, em 1923, revestiu-se de contornos de relevância considerável, tanto para o desenvolvimento da ciência, em sentido estrito, como para a afirmação de uma visão cultural uniformizadora e popular sobre a História do Antigo Egipto, em sentido mais lato. Na verdade, a divulgação visual do sarcófago e dos tesouros do faraó Tutankhamon desdobrou-se num conjunto de sinais de manipulação cultural de inequívoca urgência para o Ocidente: a persistência de uma visão orientalista do Médio Oriente para consumo ocidental, a manutenção de uma idealização artificial e misteriosa do Outro, e a incorporação implícita de uma ideologia de alargamento das fronteiras dos países imperialistas em direcção às colónias e protectorados que maior interesse estratégico detinham.

Tendo sido largamente ampliado pela imprensa da altura como a descoberta mais importante do século XX[235], rapidamente se formou uma aura de voyeurismo idealizado e uma narrativa artificial sobre os artefactos «mais valiosos» do mundo, romanticamente descobertos por um aristocrata inglês que se envolveu numa série de incidentes com as autoridades locais, e que viria a morrer seis meses depois. A situação evoluiu no panorama de afirmação da egiptomania, e ganhou sentidos no novo contexto da massificação que a sociedade norte-americana se estava a preparar para assumir em pleno, incentivando o consumo dos artefactos transformados em fetiches substitutos do real, na arquitectura e nas artes em geral, na febre revivalista neo-egípcia que, entre outras, tomou conta das casas californianas nos anos 20, nas linhas decorativas dos objectos Cartier e Boucheron, no *nilotic style* que marcou a moda feminina[236], e que terá importância extraordinária na realização tanto de *Os Dez Mandamentos*, de 1923, como de *Cleopatra*, em 1934. Não deixa de ser interessante sublinhar recorrências nesta

[233] Higashi, Sumiko - *Cecil B. de Mille and American culture: the silent era*, p.125.
[234] Molho, Anthony e Wood, Gordon S. Wood - *Imagined histories: American historians interpret the past*, U.S.A., Princeton University Press, 1998, p. 164.
[235] Hawass, Zahi. A. – *The Golden Age of Tutankhamun*, American University of Cairo Press, American University in Cairo Press, 2004, p. 124.
[236] McAlister, Melani – *Epic Encounters: culture, media and U.S. interests in Middle East since 1945*, U.S.A., University of California Press, 2005, p. 127.

relação entre desígnios económicos e evolução dos fenómenos culturais, já que nos anos 70, por alturas da crise do petróleo e da necessidade de reformulação dos múltiplos interesses norte-americanos no Médio Oriente, uma nova vaga da mania do *King Tut* tomou conta da moda, dos *shows* televisivos, e da produção de venda de adereços[237] e, nos anos 90, com a emergência da nova ordem internacional, uma nova manifestação de mania egípcia ganhou raízes, associada à produção discográfica[238], e ao aparecimento de produtos como *Stargate* (1994) *Stargate- SG1*, para TV (1997-2007) e *The Mummy* (1999), e respectivas sequelas e afins, permitindo-nos afirmar de forma segura que a egiptomania não morrerá enquanto houver interesses norte-americanos no Médio Oriente. Voltaremos à questão a propósito do filme de 1956.

No campo cultural, e de entre todas as formas de arte, a verdade é que o cinema se revelou o melhor dos veículos de massificação de elementos associados à representação da cultura egípcia e organizados em torno do conceito da moda da egiptomania, que vinha a ganhar forma desde as escavações napoleónicas. Articulado em pleno com a descoberta arqueológica, o filme *Os Dez Mandamentos* desempenhou aqui o seu papel fulcral, o de facilitar e disseminar representações da História junto de vastas camadas de público (classes médias, imigrantes), através de grandes e pequenos cenários, de adereços e elementos de luxúria que desocultavam objectos e universos de substituição fetichista [239] para cómodo consumo de um público ávido de materialismo (o protótipo colossal da cidade de Ramsés, o acampamento gigantesco das filmagens, o recurso a centenas de animais subtraídos a zoológicos e quintas, o impressionante sem número de extras, a luxúria desmedida dos antigos), tudo rapidamente assumido pela mais recente das indústrias do espectáculo, que muito contribuiu para a repercussão popular do novíssimo meio de divulgar a História, ao mesmo tempo que forjava uma verdadeira cultura nacional[240]. De facto, com *Os Dez Mandamentos*, DeMille procurou uma estratégia baseada na intertextualidade como forma estabelecida na cultura da classe média[241], divulgando no novo meio material cultural e uma iconografia religiosa comum nos meios protestantes anglo-saxónicos, familiarizados com diversas versões de

[237] McAlister, Melani - *Idem*, p. 126.
[238] Lembre-se a canção *Remember the Time*, um *single* do cantor Michael Jackson, editado em 1992, com cenários egípcios e o actor Eddy Murphy a representar o faraó Ramsés II.
[239] Metz, Cristian - *The Imaginary Signifier: psychoanalysis and the cinema*, USA, Indiana University Press, 1977, p. 69.
[240] Tyrrel, Ian R. - *Historians in public: the practice of American History, 1890-1970*, U.S.A., University of Chicago Press, 2005, p. 46.
[241] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American Culture*, p. 180.

Bíblias ilustradas para consumo familiar. Inspirado num artigo de jornal, o filme reflectiu expectativas sobre a moralidade no cinema e procurou congregar formas de regresso a uma tradição anti-modernista e uma nostalgia de uma vida em pequenas urbes e não nas cidades modernas[242], assumindo um anti-modernismo nos conteúdos narrativos, muito resultante do clima de desmoronamento de costumes do pós-guerra[243], mas patenteando igualmente um modernismo do ponto de vista técnico para consumo de um público moderno. Ou seja, no filme *Os Dez Mandamentos* convergem diferentes estéticas: a par de uma linha narrativa que procurava agradar a um público conservador e se associava a uma leitura visual e cultural do Livro do Êxodo, exibia-se também um conjunto de enunciados modernistas que passavam pela adopção de tendências artísticas recentes nos cenários, e pela adopção de procedimentos técnicos muito inovadores, como, por exemplo, os empregues na captação da luz e de reprodução da cor, aspecto que DeMille, inicialmente reservado quanto à generalização dos sistemas *Two-step Technicolor photography* e *Handschiegl Process*, acabou por utilizar, influenciando a publicidade de época com os processos utilizados[244].

Sob a direcção de Paul Iribe, o cenário arquitectural começou a marcar uma importância crescente a que é preciso fazer referência, porque assumiu protagonismo em *Os Dez Mandamentos*, se constituiu como raiz genealógica incontornável para o estudo de edifícios que marcaram o estilo Déco nas artes e na cultura, e evidenciou a síntese que o cinema de Hollywood realizou entre tradição e modernidade[245]. A presença da arquitectura marcou um lugar próprio no cinema desde os primeiros filmes, lembremos *Cabiria* e *Intolerance* e, no último caso, surgiu associada a um fabuloso desenvolvimento do desenho cinematográfico articulado com a crescente qualidade visual de trabalhos de arquitectos, *designers,* ilustradores e cenógrafos de teatro provenientes das mais diversas paragens, como o austríaco Joseph Urban (1872-1933), o polaco Anton Grot (1884-1974), o norte-americano de origem irlandesa Cedric Gibbons (1893-1960), o norte-americano Van Nest Polglase (1898-1968) ou Wilfred Buckland, que foram progressivamente ganhando projecção e importância nos estúdios cinematográficos.

---

[242] Higashi, S. - *Idem*, p. 179.
[243] Cf.. DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, Madrid, Ediciones Jc, 2005, p. 195.
[244] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 184.
[245] Ramírez, Juan Antonio - *La Arquitectura en el cine, la Edad de Oro*, Madrid, Alianza Reforma, 1986, p. 12. Ramírez defende inclusivamente que os cenários arquitectónicos forjados em Hollywood fornecem elementos preciosos para a análise da arquitectura pós-moderna.

Em *Os Dez Mandamentos*, o grande filme do revivalismo egípcio[246], o trabalho de Paul Iribe já evidenciava características distintivas da forma como o cinema manipulava a arquitectura para reconstituir a História, ou seja, destacava-se o carácter fragmentário dos edifícios e reconstruções arquitectónicas, efeito demonstrado no grande pórtico (só se construía o que se via no plano), criando um efeito artificial de impacte visual, na alteração das proporções relativamente à arquitectura real, visando a distinção de determinadas hierarquias no campo visual, na recriação de angulosidades que enriqueciam artificialmente a leitura dos planos e, finalmente, na procura da colossalidade destinada a reforçar estereótipos como, por exemplo, a grandeza do passado. Na altura, a questão da «autenticidade» associada a uma perspectiva arqueológica levaria o cinema a desencadear verdadeiras modas, da mesma forma que as descobertas da arqueologia de meados de oitocentos potenciaram, por exemplo, uma verdadeira moda de «joalharia arqueológica», que revitalizou incusivamente técnicas de produção artística, e que se inspirou nos espólios provenientes das escavações arqueológicas[247]. Imbuido desse espírito, DeMille enviou uma assistente para o Egipto, Palestina, Síria, Índia, Malásia, Tailândia, Birmânia, China, Pérsia e Japão para se fazer um levantamento material de adereços[248] que lhe permitisse ancorar o filme a uma ideia de autenticidade. Entretanto, a criatividade de Paul Iribe inscreveu no filme um tipo de estilização inesperada (que será reforçada em *Cleopatra)*[249]*,* sob o impacte explícito das descobertas de Howard Carter e duma florescente moda *Nile Style* que proliferou nas artes decorativas, no traje e na escolha de materiais[250], e que Iribe soube captar em inúmeros *sketches*[251], numa tendência de criação de adereços estilizados ou réplicas que atingiu um elevado grau de qualidade na segunda versão de *Os Dez Mandamentos*. Sob esta égide, englobado no fenómeno fortemente catalisador ocorrido em 1925, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrials Modernes*, o filme *Os Dez Mandamentos* estreou precisamente no Teatro Neo-Egípcio Grauman, em Hollywood e, na apresentação do filme em Nova Iorque, organizou-se uma exposição no Hotel Astor da mesma cidade com trajes, maquetas e ornamentos usados no filme.

---

[246] Ramírez, Juan Antonio - *Idem*, p. 165.
[247] Riley, Noël - *Victorian Design Source Book - a visual guide to a decorative style 1837-1901*, London, Grange Books, 1997, pp. 118-119.
[248] Higham, Charles - *Cecil B. DeMille*, N. York, Da Capo Press Inc., 1973, p. 111.
[249] Curl, James Stevens - *The Egyptian Revival: ancient Egypt as the inspiration for design Motivs*, p. 383.
[250] Curl, James Stevens - *Idem,* p. 374.
[251] Higham, Charles - *Idem, Ibidem.*

Os Dez Mandamentos constituíram-se como um filme moderno com um prólogo bíblico, apresentando uma estrutura muito particular em que se destacava a extensão do prólogo[252] colado à versão do Livro do Êxodo. Num memorando que Macpherson deixou registado lia-se:

«As the sins of the pharaoh and His hordes of horsemen are avenged by the downcrashing waves of the Red Sea, which parted to let the Children of Israel, with their clear faith, pass through, so does an emotional Red Sea engulf our modern Dan MacTavish, who attempted to raise his puny voice against immutable laws. »[253].

O excerto revestia-se de alguma importância porque permitia elucidar relativamente ao recurso consciente ao *flashback.* Tal como nos fragmentos a que aludimos anteriormente, o que se reconstituia da História do passado era usado para moralizar directamente a história principal passada numa época mais recente[254]. O primeiro inter-título reforçava essa leitura após os créditos de abertura, apresentando os valores morais de dois mundos em confronto: o mundo moderno, associado à guerra e ao desprezo pelos valores do mundo antigo. Depois, a narrativa composta para o prólogo estruturava-se em função de uns quantos quadros de potencialidades dramáticas reconhecíveis: a escravatura dos israelitas, o episódio do trabalhador apanhado debaixo das pedras, a aparição do libertador Moisés perante o faraó, a praga da morte do primogénito, a perseguição dos israelitas, a abertura do Mar Vermelho, a escrita das Tábuas da Lei e o episódio do bezerro de ouro e, finalmente, a destruição dos israelitas idólatras[255]. Depois, seguia-se o episódio moderno, um melodrama sentimental[256], organizado de tal forma que alguns momentos pareciam ser ecos dos acontecimentos bíblicos: a adoração de uma águia dourada relembrava a adoração do bezerro de ouro, o

[252] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 182.
[253] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, p. 42.
[254] No caso de *Os Dez Mandamentos* de 1956, a ligação passado-presente estabeleceu-se no próprio prólogo em que o realizador faz a fundamentação de opções, estabelecendo uma variação relativamente ao modelo narrativo tradicional. V. Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Idem, Ibidem.*
[255] Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, Faber and Faber, 2007, pp. 220-221.
[256] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American Culture*, p. 194.

colapso da parede da igreja evocava o efeito visual da abertura do Mar Vermelho, a figura da mãe parecia assumir contornos relacionados com Moisés[257].

Após um inter-título em que se lê uma citação do Livro do Êxodo, um *fade in* introduz o público num plano significativo em que um soldado do faraó chicoteia os escravos hebreus, sob a moldura impositiva de um busto de uma enorme esfinge que é arrastada em frente ao pórtico de Ramsés. Passa-se de uma acção individual (o soldado que usa o chicote) para o colectivo, devidamente enquadrado em elementos escultóricos (a esfinge e as estátuas dos faraós) e arquitectónicos (o gigantesco *pilone* flanqueaado por duas torres trapezoidais com baixos-relevos inscritos) que marcam fortemente os planos iniciais, e de novo para as acções individuais, uma vez que a câmara se centra em Miriam, a irmã de Moisés para relatar as suas acções individuais. A estratégia reaparece na segunda versão de *Os Dez Mandamentos*.

O cenário arquitectónico do grande *pilone* marca alguns dos episódios mais emblemáticos do filme e podia ser rapidamente reconhecido pelo público como arquitectura do Antigo Egipto, compondo-se a partir do que se conhecia na arqueologia: a cidade de Ramsés II, os grandes *pilones* dos templos de Karnak, Luxor e Edfu, seguindo um padrão reconhecível de edificação de pórticos construídos com duas grandes torres laterais repletas de baixos-relevos e ladeados de pilares, colunas e escultura arquitectónica. A verdade é que, embora reduzida à bidimensionalidade, a arquitectura cinematográfica cumpria uma curiosa função de espacializar o tempo[258]. Depois, a primeira visão de Ramsés (Charles de Rochefort) no seu carro é também devidamente enquadrada face à visão da colossal estátua de pedra, manipulando a ligação que se estabelece imediatamente entre a eternidade da estátua e a pretendida natureza eterna da instituição do faraonato. Sob as ordens do faraó, um escravo é morto debaixo das rodas (o episódio dramático repete-se com algumas alterações na versão de 1956) e o campo dos agressores e dos agredidos (elemento essencial na narrativa fílmica clássica) fica claramente identificado. O que se torna forçoso salientar é o protagonismo que a arquitectura assumiu de forma categórica, actuando de forma incisiva e contribuindo para as emoções do filme, «deixando de ser um cenário inerte, passando a

[257] Britt, Brian M. - *Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text*, Continuum International Publishing Group , 2004, p. 45.
[258] Jorge, José Duarte Gorjão – 'Cinema e Arquitectura', In: *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999, p. 47.

ser também um protagonista»[259]. A essa proeminência não terá também sido estranho o trabalho de Dan Sayre Groesbeck (1878-1950) no *storyboard*[260].

No segundo quadro, o público é introduzido no interior do palácio do faraó onde um Moisés idoso, um patriarca (Theodore Roberts) se apresenta como libertador num belíssimo plano arquitectónico, entre estilizadas colunas de recorte Art Déco (recriando efeitos geométricos e abstraccionistas) que, juntamente com uma esfinge de bronze na sala do trono, constituem os únicos recursos decorativos do espaço, se não se contar com a leoa que se passeia num dos planos apresentados, as figuras da corte egípcia que vão sendo visionadas em diversos planos, as estátuas de dois deuses egípcios, Anubis e Khnum, e uma composição angulosa de um grupo de tocadores de instrumentos musicais com uma dançarina que animam e encerram a sequência sob o olhar crítico de Moisés e Aarão (James Neill). O crescente cuidado com o guarda-roupa era da responsabilidade de dois nomes que já tinham trabalhado com DeMille, Howard Greer e Claire West, e um outro nome em ascensão que também já trabalhara para DeMille e a que já aludímos: Edith Head. Neste ponto é preciso sublinhar que o guarda-roupa pretendia prolongar naturalmente os efeitos geométricos formais da linearidade egípcia (por exemplo, no toucado farónico, ou nalguns adereços) e as transparências sugeridas pela pintura egípcia.



Fig. 15 - A *mise-en-scène* e o guarda-roupa em *Os Dez Mandamentos*

[259] Teixeira, Manuel C. - 'Arquitectura e Cinema', In: *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999, p. 33.
[260] DeMille foi o primeiro a proteger o trabalho de Groesbeck no seu arquivo pessoal. Eyman, Scott - *Idem*, p. 298.

Segue-se o episódio da praga da morte dos primogénitos, filmado de forma extremamente trabalhada pelos responsáveis pela fotografia, primeiro Alvin Wickoff e depois a equipa de Peverell Marley, com Archie Stout, Fred Westerberg e Ray Rennahan. Apesar de haver luz suficiente para valorizar o cenário concebido por Iribe, toda a cena se encontra escurecida para potenciar a dramaticidade da morte do primogénito do faraó e as gradações luminosas acompanham o evoluir dos acontecimentos mostrando o papel fulcral que a luz desempenha no conjunto de processos associados à *mise-en-scène*. A propósito dos seus primeiros filmes, DeMille referiu-se à *Rembrandt lighting*[261], efeito de contraste entre luz e sombra conseguido através do uso de focos, que se destinava principalmente a enfatizar o tratamento dramático dos rostos e a realçar as emoções, tal como a pintura barroca fizera. Já fizemos referência à técnica proveniente do Teatro da Broadway, e Belasco terá sido um dos elos de ligação entre os processos teatrais de tratamento da luz na *mise-en-scène* e os primórdios do tratamento da luz no cinema de DeMille[262]. Já vimos que Wilfred Buckland tinha sido director artístico e *designer* de Belasco, e que se juntou ao *staff* técnico de DeMille a partir de 1914. DeMille foi dos primeiros realizadores de Hollywood a usar claramente as potencialidades da luz artificial no cinema, e deixou na sua autobiografia que, para as primeiras filmagens, chegou a pedir focos de luz à *Mason Opera House* [263]. Ao longo dos anos vinte, o processo foi sendo utilizado sob grande insistência de Cecil B. DeMille [264].

A saída do Egipto constitui-se como momento notável de experimentação de composições com as massas, oscilando entre a dinâmica do colectivo e a recriação de detalhes pitorescos e individuais, tendo como pano de fundo a arquitectura egípcia. A um plano de profundidade que se equilibra entre o pormenor dos dedos gigantescos dos pés da estátua do faraó (em primeiro plano) e a pirâmide (ao fundo), a identificar

[261] Mourlet, Michel - *Cecil B. DeMille*, Paris, Editions Seghers, 1968, p. 29. O autor refere que o uso da luz artificial remonta às filmagens de *The Warrens of Virginia*, em 1915, processo que, posteriormente, foi denominado de *Rembrandt lighting* ou *Lasky lighting*. No processo, contrapunha-se a uma luz geral fraca um foco local que valorizava um determinado detalhe, criando um forte contraste dramático claro-escuro. Berthomieu, Pierre - *Hollywwod Classique - Le temps des géants*, Rouge-Profond, 2009, p. 244.
[262]Birchard, Robert S. - 'He is a true artist', In *American Cinematographer*, Agosto de 2004, http://www.theasc.com/magazine/aug04/artist/page1.html
[263] DeMille, Cecil. B. - *The Autobiography of DeMille*, pp. 114-115.
[264] Eyman, Scott - *Empire of Dreams: the Epic Life of Cecil B. DeMille*, N.York, Simon and Schuster, 2010, p. 92.

claramente uma ideia de conjunto do Antigo Egipto, sucedem-se planos com detalhes que prefiguram o drama que se vai suceder (homens e camelos em deslocação, uma criança puxa um cabrito, Miriam, a personagem que já conhecemos no início do filme, apresta-se para partir no meio de toda a multidão anónima) e a sequência converge para a aparição de Moisés, ao vento, tendo por fundo uma esfinge e o deserto, completamente isolado da multidão, exortando à saída dos hebreus, e lançando-se no deserto. Os planos de conjunto são de realçar porque apontam para a representação de quadros da História como um todo, num nítido legado pictórico[265]. Uma câmara de frente, colocada no campo oposto, mostra planos de conjunto e planos gerais, com a aproximação de Moisés e do povo que atravessa a avenida de esfinges e se afasta do grande pórtico, numa encenação de conjunto exemplar onde, no meio da multidão em êxtase, se divisam homens e mulheres que se ajoelham para agradecer a Deus, interagindo de forma flexível o todo e o individual.

A sequência seguinte compõe-se com montagem paralela que se equilibra entre o avanço dos hebreus e a perseguição dos egípcios. Enquanto o faraó resolve vingar-se, no meio de uma rápida encenação do exercício do seu poder (os soldados são convocados para pegarem em armas e os escravos vestem o faraó), os hebreus continuam o seu caminho numa recriação emotiva que sublinha a fragilidade dos idosos, a ternura dos animais (observam-se vários rebanhos) ou a aflição de uma criança perdida. Numa azáfama bastante realista (houve vários acidentes com os cavalos, que acabaram por ser aproveitados e se podem apreciar no filme), os carros do faraó partem em perseguição, pretexto para um *travelling* eficaz que segue os exércitos liderados pelo carro do faraó, enquanto, do lado dos hebreus, a descrença e o medo se instalam até se produzirem os primeiros milagres: o pilar de fogo e a travessia do mar vermelho. Nesta versão, a leitura de infância de Cecil B. DeMille, a Bíblia Ilustrada por Gustave Doré, parece ter funcionado como verdadeiro *storyboard* do filme, bastando comparar a gravura de G. Doré, *The Egyptians drowned by the Red Sea*, com alguns planos da sequência para a abertura do Mar Vermelho.

[265]«DeMille did not resolve the narratological problem of historical representation as a macrocosm photographed in extreme long shots until he directed *The King of Kings* (1927)» Ver Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American Culture: the silent Era*, p. 186.

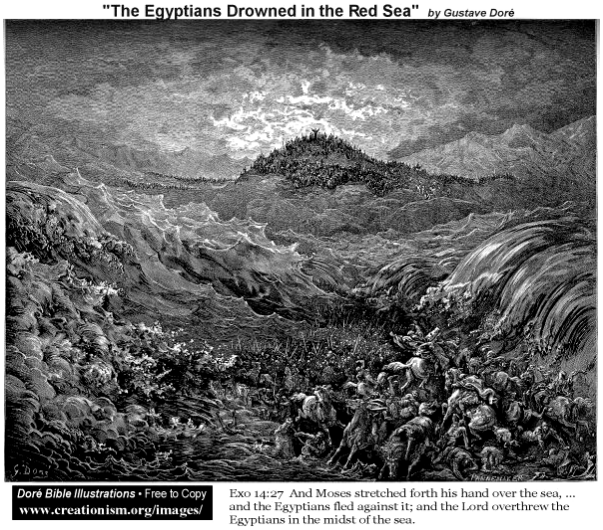
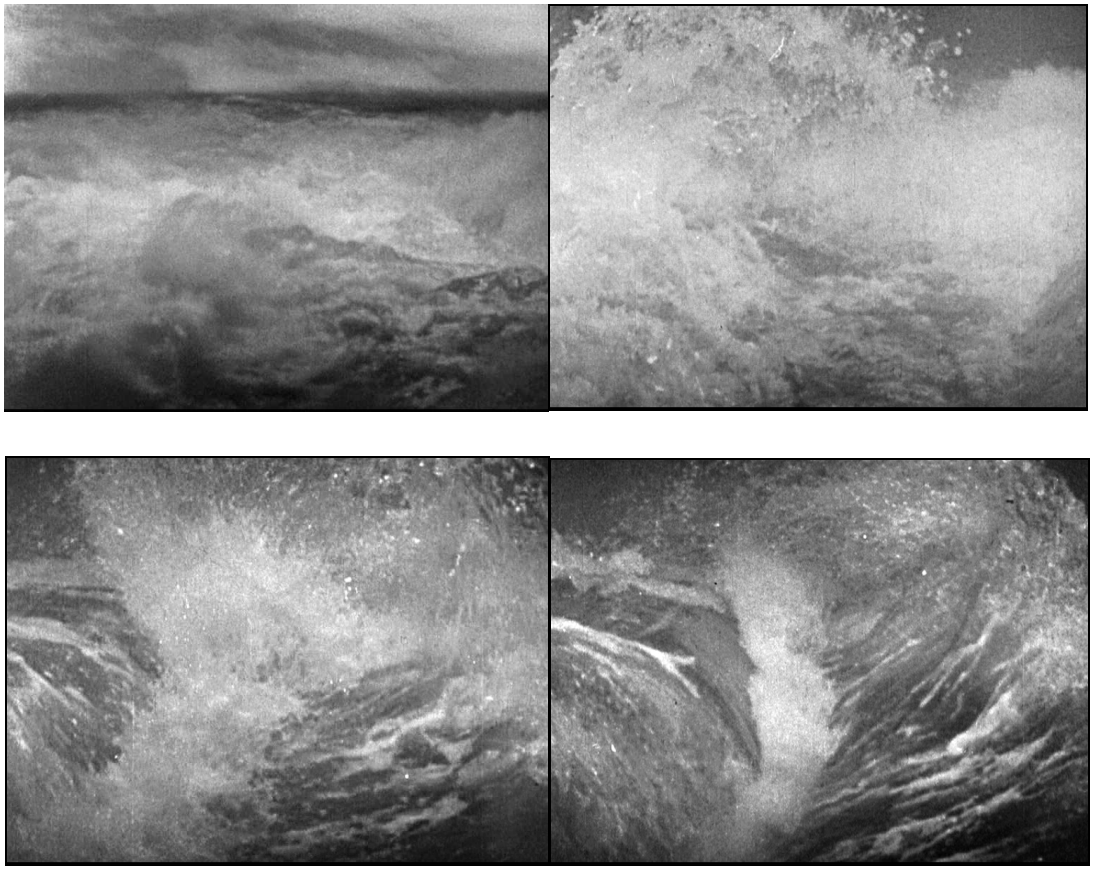


Fig. 16 - Gustave Doré, Bíblia Ilustrada, (1852-1883) *Os Egípcios afundam-se no Mar Vermelho*, gravura



Figuras 17, 18, 19 e 20 - Planos da sequência da abertura do Mar Vermelho

A concepção visual deste e dos outros efeitos especiais foi dirigida por Roy Pomeroy [266] a partir de dois largos blocos de gelatina[267] mas, mesmo tendo em linha de conta o chamado estado da arte dos efeitos visuais na época, o *suspense* emocional é inultrapassável, transformando esta sequência do Mar Vermelho em magia pura. É um primeiro ponto alto das potencialidades do cinema segundo DeMille, e do cinema de todos os tempos, e DeMille referiu-se ao desafio de executar essa sequência:

> «Some of you may have seen the picture called *The Ten Commandments*. In that we were given the proposition of opening and closing the Red Sea. That is what the director was told to do. He can't ask how because nobody can tell him. Nobody had opened and closed the Red Sea before except on one memorable occasion, but we nevertheless had to duplicate that»[268].

Apesar das suas convições relativas à visualidade e ambientação[269], DeMille manteve-se inseguro relativamente ao impacte deste efeito junto do público até ao último momento da estreia do filme [270] mas, depois do sucesso obtido, os efeitos especiais assentes na visualidade espectacular assumiram um papel central no seu cinema, vindo a ser defendidos bem mais tarde por realizadores de outra geração, como George Lucas ou Steven Spielberg. Quanto a DeMille, eles assumiam a partir deste marco um papel central num certo tipo de cinema, até porque o grau de eficácia de um filme era largamente medido pela sua capacidade de convencer o público e, nas suas memórias, DeMille não deixou de fazer referência aos casos da conversão de um pastor luterano e de uma monja beneditina como exemplos máximos da eficácia da produção de *Os Dez Mandamentos*[271].

---

[266] DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, Madrid, Ed. JC, 2005, p. 208.
[267] Eyman, Scott - *Idem*, p. 200.
[268] DeMille, Cecil B. - *Motion Picture Directing*, comunicação de Abril de 1927, http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_4.htm (consultado em 28/07/2007)
[269] A questão da ambientação era levada a tal ponto que no espaço onde decorriam as filmagens de efeitos especiais havia músicos a tocar uma passagem da Sinfonia do Novo Mundo, de Dvorak, para potenciar o ambiente junto da própria equipa técnica, referindo DeMille nas suas memórias que em momentos assim o director experimentava o poder criador de forma muito especial. Na cena da travessia do Mar Vermelho, as filmagens foram interrompidas porque na zona do «fundo do mar» só havia areia seca, e DeMille obrigou toda a gente a ir até ao mar, a alguns metros de distância, para ir buscar algas, conchas, paus, para dar a impressão de que a areia era realmente do fundo do mar. Na cena da perseguição dos israelitas pelos soldados do faraó, DeMille contratou vaqueiros e militares de artilharia.
In: DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, p. 213.
[270] Eyman, Scott - *Idem*, p. 203.
[271] DeMille, Cecil B. - *Idem*, p. 213.

O final do prólogo integra dois outros grandes fios condutores da narrativa de DeMille: a coreografia da movimentação de massas e a pulsão erótica que se inscrevem eficazmente na sequência do bezerro de ouro, realizada em montagem paralela com a escrita do decálogo no Monte Sinai, seguindo o estipulado na narrativa bíblica. Recorde-se que a versão de 1956 manteve este procedimento. No *script* original lia-se:

« This scene should look like a group in Dante's Inferno… Finally, in a Great gush of wind, the remainder of the tent is blown down – and everything is uprooted and blown from one place to the other. So that Moses and Joshua, and Aaron and Miriam, with their huddled group – are standing out under the storming sky, with the overturnes calf flaming up, fanned by the terrific wind. Miriam is weeping and covering her hand, and Aaron can only hold out hishands, begging Moses's forgiveness. At the end of this scene we have FOUR elements (A) wind/ (B) lightning/ (C) rain / (D) fire.

Note: If this could be in *special* color it would be very wonderful! »[272]

Para produzir o vento durante as filmagens houve doze aviões que criaram um vento artificial e disparos de dinamite davam a impressão de raios[273]. A encenação da estética da catástrofe teve em DeMille um cultor maior, enquadrando-se *Os Dez Mandamentos* num primeiro grupo de filmes com elementos de catástrofe que floresceu nas primeiras décadas do cinema e que, embora revelando amplas potencialidades na cultura norte-americana, veio a adquirir significados bem contextualizados em cada década[274]. Mas globalmente, pelo grau de simplificação moral que impunha, transformou-se rapidamente num artifício essencial e inesgotável nas indústrias culturais de consumo de massas, como Susan Sontag assinalou[275], e um elemento incontornável no cinema de entretenimento de que DeMille se constituiu justamente como fundador.

[272] Louvish, Simon - *Idem*, p. 221.
[273] Higham, Charles - *Idem*, p. 120.
[274] Keane, Stephen - *Disaster Movies: the cinema of catastrophe*, London, Wallflower, 2006, p. 6. No caso de *O Sinal da Cruz*, o autor defende que o estímulo da catástrofe localizada em Roma surgia mais associada própria natureza e declínio causados pela Depressão, o mesmo acontecendo com a contextualização da catástrofe encenada em filmes posteriores, como *Sansão e Dalila* ou *Os Dez Mandamentos*.
[275] Sontag, Susan - A imaginação da catástrofe (ensaio publicado em 1965), In: *Contra a interpretação e outros ensaios*, Lx, Gótica, 2000, pp. 246-9.

Não deixa de ser interessante notar a dicotomia entre a má recepção do episódio moderno e a excelente recepção do episódio bíblico[276], no que Sumiko Higashi viu um reflexo de ambivalências sociais e culturais na sociedade norte americana, indiciando que o público estava receptivo a incorporar a aplicação de mecanismos de intertextualidade à narrativa sobre o passado e a integrar a leitura que a apropriação que o cinema vinha fazendo de outros produtos culturais. Mas, fixada a sugestão de que a recriação da História podia assentar em convenções legitimadas nas outras formas de produção cultural e percebendo-se que se jogavam eficazmente possibilidades de recorrer à visualidade para contar uma história, procedeu-se a uma sistematização maior das narrativas do passado para serem mostradas num ecrã e transmitidas de forma massificada[277], convicção que culminou de forma inexcedível no filme que DeMille realizou em 1927, dedicado à figura de Jesus Cristo.

[276] Dizia o *Motion Picture News*: «the prologue… as a spectacle stands alone, because it employs screen artifice as it has never before been employed.», enquanto a revista *Photoplay* proclamava que *Os Dez Mandamentos* eram « the best photoplay ever made» e «the greatest theatrical spectacle in history» In: Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American Culture: the Silent Era*, p. 191.Lubitsch também afirmou: «It is a magnificent picture.» e Will Hays proferiu que o filme «is more than a picture. It is an institution. It is magnificent.» Eyman, Scott - *Idem*, p. 205.

[277] «*The Ten Commandments* represented a magnificent triumph because DeMille showed that such a reversal could in effect constitute a form of highbrow art with didactic values. But he also demonstrated that culture was a commodity that appealed to a mass audience despite elitist efforts to preserve its sacrosanct status». In: Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 193.

2.4. O Cordeiro de Deus: a fixação de uma linguagem em *O Rei dos Reis* (1927)

Uma vez que os quatro Evangelhos nada adiantam sobre o aspecto físico de Jesus[278], a representação de Cristo transformou-se em matéria de intenso debate desde os primeiros séculos da Igreja e, durante a Alta e a Baixa Idade Média, num contexto em que a Igreja se constituiu como principal patrono das artes, a representação de Cristo deu lugar a um fenómeno artístico e cultural marcante, generalizando-se as representações, mais simbólicas e convencionais ou mais realistas e expressivas, desde as tímidas representações do bom pastor, do mestre, do milagreiro, da infância ou do baptismo, às representações da chegada a Jerusalém num burro, prisão e julgamento por Pilatos, já no século IV. A adoração dos Magos apareceu no século III tardio, e a representação visual de a Última Ceia, Jesus na manjedoura ou a Transfiguração só apareceram no século VI[279]. A representação da imagem de Cristo também ganhou os contornos do homem mais maduro e com barba a partir do século IV [280] e, mais importante, a figura de Cristo começou a aparecer em representação frontal, fixando directamente o observador, precisamente na época em que, na cultura, se debatiam as naturezas de Cristo[281]. Muito rara no século V, a crucifixão só aparece nos séculos VII e VIII[282].

Muitas composições harmonizaram os conteúdos narrativos dos Evangelhos num processo que evoluiu longamente até às composições plásticas de grandes eixos temáticos que proliferaram na Baixa Idade Média: a Crucifixão, O Último Julgamento, Maria e o Menino ou a *Pietá*[283]. Naturalmente, as representações de Cristo seguiram a evolução das convenções pictóricas, teológicas e culturais, e essa é apenas uma das razões apontadas para que a recriação da crucifixão ocorresse tão tardiamente, já na Baixa Idade Média. O tema podia ser cultural e visualmente chocante, quer do ponto de

[278] Burkett, Delbert - *The Blackwell Companion to Jesus*, U.S.A. e U.K., Blackwell, 2011, p. 477.
[279] Burkett, Delbert - *Idem*, p. 484.
[280] Flemming, John e Honour, Hugh - *A World History of Art*, London, Lawrence King Publishing, 2005.
[281] Burkett, Delbert - *Idem*, p. 500.
[282] Bratton, Susan - *Environmental values in Christian Art*, New York, State University of New York Press, 2008, p. 38.
[283] Cfr. Hillerbrand, Hans J. - 'Christology', In: *Encyclopedia Britannica* http://www.britannica.com/EBchecked/topic/115761/Christology (consultado em 4/04/2011)

vista da nudez, quer do ponto de vista da violência do momento evocado, e talvez não seja por acaso que o tema da ressurreição apareceu antes do da crucifixão. Só a partir do século X se começou a enfatizar a agonia e morte de Jesus, até que, por volta dos séculos XV-XVI, se generalizaram e enriqueceram as representações dramáticas da vida de Jesus, vulgarizando, de certa forma, padrões iconográficos comuns que estiveram na origem de filiações e estéticas duradouras. Se podemos considerar válido que a estética de *O Retábulo de Isenheim* (1515), de M. Grunewald influenciou largamente a crucifixão em *The Passion of Christ* (2004), de Mel Gibson, não encontramos aí qualquer filiação possível para a mesma sequência observada em *O Rei dos Reis*.

Depois dos humanismos renascentistas, o «espanto do homem ao descobrir que perdeu o centro do universo»[284] acarretou uma crise de consciência e um forte movimento de secularização que se abateu sobre a Europa dos séculos XVII, e que levou a deslocamentos notáveis nas representações culturais: a reprodução visual de episódios bíblicos proliferou fora do contexto religioso, embora dentro de um quadro devocional[285], a melancolia e a inquietação de ânimo instalaram-se na cultura, a elipse substituiu o círculo e a exploração da questão luminosa tornou-se essencial à visualidade e expressão de misticismo na arte sacra. Em El Greco (1541-1614), as formas instáveis e a luz sobrenatural impregnaram uma pintura que quis ascender ao divino e que se deixou trespassar por uma luz escura[286]. Quanto a Rembrandt (1606-1669), que «substituiu os objectos pela luz do seu aparecimento»[287], foi na noite, na escuridão e na cegueira que se procurou a luz, reflectindo aspectos das doutrinas neo-platónicas e da própria complexidade do sentido da cegueira na doutrina cristã, e um bom exmplo desta convicção oferece-se em duas obras que se situam como referências fundamentais no contexto do presente estudo: *A Ressurreição De Lázaro*, de que existe mais do que uma versão e *A Ressurreição de Cristo* (c.de 1630), uma afirmação teológica e imaterial de luz. Foi no contexto das correntes racionalista e iluminista do século XVIII, ambas portadoras de algum cepticismo, que se começou a fazer a reconstituição histórica de Jesus, a qual se converteu principalmente em biografias que

[284] Eco, Umberto - *História da Beleza*, Lx., Difel, 2004, p. 225.
[285] Lindvall,Terry - *Sanctuary Cinema: origins of the Christian film industry*, New York, N.Y. University Press, 2007, p. 28.
[286] Huyghe, René - *Os Poderes da Imagem*, Lx., Bertrand, 1965, p. 178.
[287] Rancière, Jacques – *O destino das imagens*, Lx., Orfeu Negro, p. 104.

procuravam actualizar a acção de Jesus sob um paradigma de maior consistência à luz da época[288], o mesmo se passando com a produção artística sacra.

A secularização da Europa transformou profundamente a arte sacra ao longo do século XIX. No âmbito mais geral dos princípios ideológicos de um revivalismo que pudesse ser actuante sobre o presente[289], e que defendesse uma perspectiva religiosa do mundo e da vida, o *revival* contextualizou-se em novas formas de expressão do gosto artístico ligadas à ascensão da burguesia: romantismo, realismo, pré-rafaelismo, simbolismo, esteticismo. Imbuído de valores histórico-religiosos e profundamente ligado a movimentos europeus de renovação religiosa[290] cujos princípios influenciaram directamente a cultura norte-americana[291], o *revival* penetrou em quase todas as manifestações artísticas, promovendo um conjunto vasto de operações culturais de revitalização das múltiplas memórias do passado, destinadas a reconquistar uma temporalidade histórica que pudesse recriar-se e ser actuante num presente idealizado[292]. O século XIX actualizou as imagens de Jesus e a relação com os grandes temas religiosos. Se, em meados do século XIX, Ernest Renan (1823-1892) cruzou a imagem de Jesus com as ideias sociais do seu tempo, nas culturas do norte da Europa germinaram outras formas de apropriação estética e religiosa do mundo. Lembremos o exemplo da composição fotográfica *Two Ways Of Life*, do fotógrafo sueco Oscar G. Rejlander (1813-1875), obra que a rainha Vitória ofereceu ao príncipe Alberto[293], oficializando um gosto, e que apresentava um sermão visual bastante lascivo, com um patriarca a oferecer duas formas de vida ao público, exibindo o cerne das preocupações vitorianas com questões morais e actualizando, para consumo moderno, históricas visões do Céu e do Inferno que já tinham povoado a visualidade da obra de um Lucas Cranach ou de Hyeronimus Bosch[294], para citar apenas dois exemplos.

---

[288]Powell, Mark Alan - *Jesus as a figure in history: how modern historians view the man from Galilee*, U.S.A., Westminster John Knox Press, 1998, p. 12.
[289] Argan, Giulio Carlo - *Il Revival*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 7.
[290] Germann, Georg - *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, influences and ideas*, London, Lund Humphries Publishers Limited, 1972, pp. 99-135.
[291] Patetta, Luciano - L' *architettura dell' Eclettismo - fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milão, Gabrielle Mazzotta Editore, 1975, pp. 245-259.
[292] Argan, Giulio Carlo - *Il Revival*, p. 29.
[293] Novak, Daniel Akiva - *Realism, photography and nineteenth century fiction*, U.S.A. e U.K., Cambridge University Press, 2008, p. 18.
[294] Lindvall,Terry - *Sanctuary Cinema: origins of the Christian film industry, New York and London, New York University Press, 2007,* p. 37.



Fig. 21 - *The Two Ways of Life* (1857), célebre fotografia de Oscar Gustave Rejlander

O *revival* actualizou a interpretação da cultura e da tradição religiosa sob diversos prismas, mas esse retorno da pureza cristã tem sido interpretado de diversas formas[295]. Nos países de cultura anglo-saxónica, o retorno dos valores cristãos ocorreu num contexto de expansão internacional da economia de mercado[296] e, nesse enquadramento, vários foram os artistas motivados pelo desejo de procurar uma nova pureza na verdade cristã: William Dyce (1806-1864), John Rodgers Herbert (1810-1890) e os primeiros pré-rafaelitas. Todos eles representaram Cristo. A obra de um artista como, por exemplo, William H. Hunt (1827-1910), que viajou várias vezes pela Terra Santa na segunda metade do século XIX, transformou a representação de Cristo [297]. Outras vertentes explicativas podem assumir-se em James Tissot, pintor convertido à experiência religiosa e peregrino na Terra Santa em finais do século XIX, e que também contribuiu largamente para uma organização visual do espaço do Médio Oriente para consumo de um certo público ocidental onde se disseminava um novo e complexo conceito de vulgaridade no gosto[298]. As suas ilustrações da vida de Cristo

[295] Na Alemanha, o retorno aos valores cristãos proclamado no programa dos pintores nazarenos constituiu-se como uma reacção ambígua ao imperialismo napoleónico. Boime, Albert - *Art in an age of counterrevolution, 1815-1848*, USA. University of Chicago Press, 2004, p. 36.
[296] Pointon, Marcia R. - *Pre-Raphaelites re-viewed*, UK, Manchester University Press, 1989, p. 30.
[297] Marcia Pointon afirmou sobre as representações de Hunt: « [Hunt …] identifies the represented body of Christ as the object of narcissistic desire, the space that is to be occupied by the colonialist authority Pointon, Marcia R. - *Idem*, p. 22.
[298] Bernstein, Susan David e Michie, Elsie Browning - *Victorian Vulgarity: taste in verbal and visual culture*, Ashgate Publishing Lmt., 2009, p. 211.

foram aclamadas em Paris (1894-5), em Londres (1896) e em Nova Iorque, Boston, Philadelphia, e Chicago (1898-9), antes de serem transportadas para a colecção do museu de Brooklyn, em 1900, e publicadas em França e Inglaterra, conhecendo uma ampla divulgação cultural que moldou o gosto anglo-saxónico.



A actualização da imagem de Cristo em finais do século XIX:
Fig. 22 - William Holmann Hunt, *Cristo e as duas Marias*, 1897, óleo sobre tela
Fig. 23 - William Holmann Hunt, *A sombra da morte*, 1870, óleo sobre tela,
Fig. 24 - James Tissot, *A Vida de Cristo*, série de ilustrações em aguarela dedicadas à vida de Cristo, c. de 1886-1894.

Já em Gustave Doré, o universo da ilustração religiosa, repleto de comentários visuais inovadores, não pode ser dissociado do fenómeno cultural da reprodutibilidade que mudou a produção artística para consumo de camadas cada vez mais vastas[299], motivando novas abordagens cristológicas, que foram defendidas por Mark Twain, grande admirador de Doré[300], tal como Cecil B. DeMille. Na estética de Doré sintetizou-se uma gama de elementos em que os dados da cultura europeia foram largamente trabalhados[301] numa série de gravuras de paisagens marcadas por uma estética que expressou linhas de continuidade relativamente ao sublime romântico[302]. Em relação à Bíblia Ilustrada, o sentido teatral, o realismo e o orientalismo constituíram-se como elementos de maior repercussão em termos de moldagem de um

[299] Plate, Brent - *Walter Benjamin, religion and aesthetics: rethinking religion through the arts*, N.York e U.K., Routledge, 2005, p. 64.
[300] Phipps, William E. - *Mark Twain's Religion*, U.S.A. Mercer University Press, 2003, p. 278.
[301] Eric, Zafran e Rosenblum, Robert e Small, Lisa – *Fantasy and Faith: the art of Gustave Doré*, U.S.A., Yale University Press, 2007, p. 21.
[302] Eric, Zafran e Rosenblum, Robert e Small, Lisa - *Idem, Ibidem*

gosto iconográfico para as elites num quadro de uma cultura de consumo[303]. A transformação da imagem de Cristo é a dum tempo «em que se criou o grande comércio da imagética colectiva.»[304] e em que se congregaram amplas possibilidades de criar uma hermenêutica visual nova[305].

Este conjunto de tendências culturais enraizou-se rapidamente na América[306]. A partir dos anos oitenta do século XIX, Oscar Wilde divulgou o *Aesthetic Movement* e os pré-rafaelitas na América, alargando os moldes das formas de reconstituição visual de ambientes típica do eclectismo. A loucura pelas artes decorativas implementou-se solidamente na América ao longo do século XIX em todas as suas formas e manifestações: o *Aesthetic Movement*, o *Gothic Revival*, *Arts and Crafts*, *Beaux-Arts*, *Art Nouveau*, *Symbolism*. O *Aesthetic Movement*, promovendo a elevação formal das composições e temas artísticos teve implantação nos modos de vida da alta burguesia norte-americana na segunda metade do século XIX e representou um desafio para a cultura dominante[307]. Na América do Norte, a recepção do *revival* mesclou-se com a assunção ideológica dos E.U.A. como paraíso terrestre. Essa recepção assumiu um papel incontornável na *Hudson River School*, com a pintura de Thomas Cole (1801-1848), que exaltou a vastidão norte-americana como expressão da Criação[308], de James Cropsey (1823-1900), de Albert Bierstadt (1830-1902), que inundava os seus cenários pictóricos com simbolismos da salvação cristã, ou de Frederic Edwin Church (1826-1900), reflectindo-se ainda nos ambientes de santuário da pintura de Winslow Homer (1836-1910) ou de Elihu Vedder (1836-1923). Enformando o denominado *American Sublime*, todos expressaram planos estáticos de paisagens povoadas por símbolos cristãos que a Igreja protestante norte-americana incorporou em lições bíblicas acompanhadas do visionamento de diapositivos ilustrando passagens da vida de Cristo[309], antecipando e preparando a boa recepção dos filmes pelas comunidades religiosas. Efectivamente, esse fenómeno revelou-se muito interessante, na medida em que mostrava o contributo cultural que as artes visuais já vinham fornecendo, como uma

[303] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American culture: the Silent Era*, p. 192.
[304] Rancière, Jacques - *O destino das imagens*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 25.
[305] Rancière, Jacques - *Idem*, pp. 26-27.
[306] Lambourne, Lionel - *The Aesthetic Movement*, London, Phaidon, 1996, pp. 25 e 136-148.
[307] Calhoun, Charles William (ed.) – *The Gilded age: perspectives on the origins of modern America*, U.S.A., Rowman & Littlefield, 2007, p. 219.
[308] Wolf, Norbert - *A Pintura da Era Romântica*, Lx., Taschen, 1999, p. 127.
[309] Lindvall, Terry - *Sanctuary Cinema: origins of the Christian film industry,* pp. 42 e 49.

espécie de «wide-screen theatre of religion»[310], no que a própria *Bíblia Ilustrada* de Gustave Doré se integrou. Mais tarde, Vachel Lindsay (1879-1931) viu nos primeiros filmes esse potencial de congregação da tradição artística norte-americana ligando-a ao reconhecimento de Deus[311].

É nesta matriz cultural que se pode perceber o alcance de *O Rei dos Reis*, projecto que, até 1927, já contava com uma história razoável de produções[312], envolvendo polémicas que se prendiam com a alegada blasfémia representada ou com problemas ligados ao fenómeno crescente do anti-semitismo[313], a que *O Rei dos Reis* também não pode escapar. Nos finais dos anos trinta, mostrar Cristo no ecrã ainda desencadeava alguma desconfiança, atendendo a um artigo do *New York Times* de 1928 que apontava as algumas críticas a DeMille[314]. Mas o «realismo» do novo meio é que era inesperado, porque as representações não se afastavam assinalavelmente da arte da ilustração bíblica que fora tão cara ao século XIX e a que temos feito referência. O olho detalhado com que DeMille retratou a imagem de Cristo, em múltiplos *close-ups*, mostrando mãos, objectos, tudo deve ter parecido inusitado à sensibilidade da época, mas DeMille, capitalizando experiências anteriores, fez um tratamento original do tema.

Na Primavera de 1926, DeMille acumulava na sua bilioteca seis mil volumes[315] fundamentalmente dedicados a temas bíblicos e à história mundial, bem como a moda,

---

[310] Eric, Zafran e Rosenblum, Robert e Small, Lisa - *Idem*, p. 29.

[311] Lindvall, Terry - *Sanctuary Cinema: origins of the Christian film industry,* p. 118.

[312] Depois de três versões de paixões filmadas, *La Passion du Christ* (1897), *The Horitz Passion Play* (1897) *The Passion Play of Oberamergau*(1898), bem recebidas junto de audiências religiosas, outras se apresentaram: *Vues répresentant la vie et la Passion de Jésus-Christ* (1897-98), *Passion du Christ* (1897) realizada por Léar e Georges Michel Coissac pela Maison da Bonne Presse; outros filmes importantes foram *La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ* de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet (1903-1905) e *Vie et Passion de Nôtre-Seigneur Jésus Christ* de Maurice Maître (1913), ambos da Pathé. Em 1906, Alice Guy realizou *La Naissance, la vie et la mort du Christ*, inspirada nas ilustrações de James Tissot (que foi à Palestina e retornou com 350 aguarelas), e que representou o primeiro filme importante da Gaumount; *Le baiser de Judas* (1909), de Armand Bour e André Calmettes; 1910 - *Le Christ en Croix* de Louis Feuillade, da Gaumont; 1913, *From the Manger to the Cross*, de Sidney Olcott; 1916, David Wark Griffith realiza *Intolérance,* com quatro episódios, um dos quais ambientado na Palestina de Cristo; 1916 - *Christus* , do italiano Giulio Antamoro; 1914, *Christus o la Sfinge d'Ionio*, de Giuseppe Di Liguoro. Consultar, para este assunto, Cosandey, Roland, Domitor (Association). Colloque international (1er: 1990: Musée de la civilisation et Université Laval), Cosandey, Roland, Gaudreault, André, Gunning, Tom - *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Presses Université Laval, 1992.

[313] Grace, Pamela - *The religious film: Christianity and the hagiopic*, Blackwell, 2009, p. 24.

[314] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, p. 101. Os autores citam uma passagem do artigo do jornal onde se afirmava: «the presence of Jesus creates a feeling akin to resentment, largely because Mr. DeMille has insisted on having his camera too close to the player».

[315] Estas referências não são absolutamente seguras em termos de numerário. Em 1937, Claudette Colbert dizia que a colecção de livros de DeMille rondaria igualmente 6000 volumes. Colbert, Claudette – 'Cecil

arte e joalharia[316], embrenhando-se cada vez mais nos meandros da cultura religiosa. Planeou filmar o dilúvio, o projecto foi abandonado[317] mas, no Verão, apresentou-se a Jeanie Macpherson com a Bíblia da família, de 1874 (uma versão da Bíblia do rei James, que o realizador usou de forma muito particular no filme[318]), usada pelo pai na Igreja Episcopal de New Jersey, e não aceitou a ideia da argumentista, de equilibrar a história antiga com uma moderna, como aconteceu em *Os Dez Mandamentos*, tornando claro que o passado era a única dimensão que ia tomar conta do ecrã. Pouco antes das filmagens, Jeanie Macpherson trabalhava dezasseis horas por dia e não tinha tempo para mais nada[319]. A investigação foi levada a cabo pela equipa de Elizabeth McGaffey, que explorou « … twenty five hundred volumes and fifty thousand feet of documentary film…» [320], o *script* resultou num documento de 366 páginas[321] e, em 1927, estreou uma versão que se conta em vinte e sete partes, vinte e três na versão de 1928. Na estreia em Nova Iorque, em Abril de 1927, DeMille fez-se acompanhar de Constance, Cecilia, Jeanie e Anne Bauchens, entre outros[322]. A divulgação do filme foi extraordinária, chegando ao Ganges e ao Congo[323], o filme foi considerado o terceiro mais popular do ano, atrás de *The Jazz Singer* e de *Wings*[324], algumas críticas reputaram-no de filme mais marcante de todos os filmes e o realizador considerou-o sempre o seu filme favorito[325].

Mais do que em *Os Dez Mandamentos,* DeMille voltou a apresentar em *O Rei dos Reis* uma perspectiva corroborativa da Bíblia entrecruzada com a tradição

---

B. DeMille', In: *Cinéfilo*, suplemento semanal de *O Século*, ed. António Maria Lopes, Ano 9, n.º 443, 13 de Fevereiro de 1937.

[316] DeMille guardava na sua coleção diversas Bíblias, havendo uma que remontava ao século XVII. Eyman, Scott - *Idem*, p. 213.

[317] O plano foi abandonado porque a Warner Bros planeava a realização de um filme sobre a arca de Noé. Higham, Charles - *Cecil B. DeMille*, New York, DaCapo, Press Inc., 1973, p. 159.

[318] Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna , Guerric - *Savior on the silver screen*, U.S.A, Paulist Press, 1999, p. 36.

[319] Eyman, Scott - *Empire of Dreams: the epic life of Cecil B. DeMille*, p. 238.

[320] A preocupação com determinado tipo de detalhes desprende-se na passagem seguinte de Higham: « A typical note to DeMille from Mrs. McGaffey (July 27, 1926) reads: "According to the Catholic Encyclopedia Vol. 4 and Kitto's Encyclopedia Volume 1 the Crown of Thorns was a branch of the bush Zizyphus Spina Christi which is noted for its long thorns. Mr. Wright, the florist, obtained two branches which I am not giving to you. He obtained it from a bush growing on a vacant lot on the corner of Broadway and Sapphire Street, Redondo Beach . . . Would suggest that we go down and steal this bush at once." » In: Higham, Charles - *Idem*, pp. 160-161.

[321] Eyman, Scott - *Idem*, p. 230.

[322] Eyman, Scott - *Idem*, p. 242.

[323] Bakker, Freek L. - *The challenge of the silver screen: an analysis of the cinematic portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad*, Brill, 2009, p. 18.

[324] Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna , Guerric - *Savior on the silver screen*, p. 47.

[325] Eyman, Scott - *Idem*, pp. 242-244.

iconográfica, a que Humphries-Brooks chamou um Quinto Evangelho[326]. E, de facto, a colaboração do padre Daniel A. Lord (um jesuíta que viria a tornar-se figura destacada no *Código* Hays e na Legião Católica de Decência), do reverendo George Reid Andrews, director do *Film and Drama Committee of the Federal Council of Churches*, e Bruce Barton, autor de um livro popular sobre a figura de Jesus, evidenciavam o enfoque e o consenso pretendidos por DeMille[327].

A reivindicação de uma firme referência historicista ficava clara nos primeiros minutos de filme, quando nos inter-títulos se lia: «Events portrayed by this Picture occurred in Palestine nineteen centuries ago (enquadrando o espaço e o tempo) when the jews were under the complete subjection of Rome – even their own highpriest being appointed by the Roman procurator.» Aqui se concebia um enquadramento histórico com uma confortável margem de ambiguidade, confinando a Judeia a um implacável domínio romano. Lembremos que, em 40 a.C., Herodes foi nomeado rei da Judeia por Octávio e Marco António e morreu em 4 a.C.; o reino foi dividido por tetrarcas, e Herodes Antipas foi tetrarca da Galileia de 4 a.C. até 39 d.C.; até 6 d.C. a Judeia foi um principado vassalo de Roma, passando depois a província. A referência ao facto de o sumo-sacerdote ser apontado pelo prefeito romano aumenta a carga de ambiguidade, já que DeMille, ao sugerir que o maior inimigo de Jesus não era um verdadeiro representante dos judeus, ilibava grandemente os judeus dos crimes cometidos contra Jesus e neutralizava, a médio prazo, críticas ao filme oriundas dos meios pró-judaicos. Num tempo de incerteza relativamente ao papel desempenhado pelas comunidades judaicas e cristãs nos E.U.A.[328], a estratégia não foi inteiramente bem sucedida, e o filme foi atacado, até porque a própria Igreja protestante nos E.U.A. se opunha a representações teatrais de temas religiosos e pressionava a indústria fílmica nesse sentido[329]. De resto o filme também teve problemas na Europa, uma vez que houve

[326] Humphries-Brooks, Stephenson - *Cinematic Saviour: Hollywoood's making of the American Christ*, U.S.A., Greenwood Publishing Group, 2006, p. 10.
[327] A controvérsia religiosa começou na rejeição que os judeus fizeram do filme, apesar de DeMille convidar para o estúdio padres católicos e protestantes e rabis, com o primeiro dia de filmagens a ser marcado com um serviço religioso com católicos, protestantes judeus, budistas e muçulmanos. Louvish, Simon - *Idem*, p. 258.
[328] Ohad-Karny, Yael - "Anticipating" Gibson's The Passion of the Christ:
The controversy over Cecil B. De Mille's The King of Kings" *In: Jewish History* (2005), pp. 189–210. (disponível em: http://www.springerlink.com/content/x7262542420uw8t7/fulltext.pdf) (consultado em 8 de Fevereiro de 2012)
[329] Ohad-Karny, Yael - *Idem*, p. 194.

comunidades judaicas em Londres e Berlim que tentaram banir o filme[330]. O que estava em causa não era unicamente a questão religiosa, mas também os receios relativos à mudança de relação entre a arte e o sagrado.

DeMille aliou o historicismo ao projecto de converter através do filme, perspectiva que nunca largou[331], ampliando o material evangélico com conteúdos imagéticos, usando uma estratégia cultural que a cultura vitoriana tinha reforçado[332]. Determinada por razões que se prendiam com a introdução progressiva do tema mais dramático a uma audiência moderna, o primeiro episódio do filme de 1927 foi um pretexto para uma experiência com o *Technicolor*[333]*,* estabelecendo um padrão insuperável para a imagem de Maria Madalena[334] (Jacqueline Logan), introduzindo o público na casa da cortesã e causando uma impressão carnal que contrastava propositadamente com o ambiente espiritual do restante filme. No primeiro momento apresentado, DeMille cria um triângulo amoroso: Madalena, interessada em Judas, o actor judeu Joseph Schildkraut (1895-1964), descobre que o seu amante resolveu seguir um carpinteiro (alguns autores viram nesta passagem uma alusão homossexual)[335]. Embora não tenha sido possível encontrar a ligação, já foi notado que a primeira cena apresenta semelhanças argumentativas com as da obra *O Procurador da Judeia*, de Anatole France[336], outros apontam ecos de influência de uma antiga lenda germânica[337], ou de outras peças de teatro e novelas: *Mary Magdalene*, de M. Maeterlink, e *Judas Iscariotes*, uma novela de Leonid Andreyev[338]. Nessa primeira parte do filme constatamos que se manifesta uma ostensiva revelação erótica da carne, plena de referências à cultura de finais de oitocentos e princípios do século XX: o toque sádico evidenciado nalguma brutalidade, a animalidade, a aparição da *femme fatale* a recordar

[330] Ohad- Karny, Yael - *Idem*, p. 196.
[331] Disse DeMille: "*my* ministry was making religious movies and getting more people to read the Bible than anyone else ever has". Kozlovic, Anton Karl - 'Judas Iscariot: The Archetypal Betrayer and DeMille's Cine-Biblical Salvation within *The King of Kings* (1927)', In: *European Journal of American Studies*, 2008, revista *on-line* em:
http://ejas.revues.org/3363 (consultado em 2 de Maio de 2011)
[332] Nichols, Stephen J. - *Jesus Made in America: a cultural history from the puritans to the Passion*, U.S.A., InterVarsity Press, 2008, p. 162.
[333] Louvish, Simon - *Idem*, p. 261.
[334] Burstein, Daniel e Keijzer, Arne J. - *A verdadeira História de Maria Madalena: os segredos da mulher mais Instigante da Bíblia*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.
[335] Humphries-Brooks, Stephenson - *Idem*, p. 13.
[336] É a hipótese defendida por César Ballester em *Aquitectura e Pintura en el Rey de Reyes de Cecil B. DeMille*, In: http://www.agr-cine.com/revista09/frame_pel.htm (consultado em 3/04/2011).
[337] Birchard, Robert - *Idem,* p. 219.
[338] Eyman, Scoot - *Idem*, p. 230.

outras mulheres fatais, de Moreau, por exemplo, constituem-se como exemplos que transportavam a visão do laxismo para épocas recuadas de modo que o público não se sentisse ameaçado[339]. Típico do *fin-de-siècle*[340], o estereótipo da mulher devoradora era aqui complementado pela posse de uma orquestra masculina de corte, de escravos musculados e escravas atraentes, e de um leopardo que simbolizava a sexualidade perigosa do mundo de Madalena. De facto, ao usurpar o poder da sexualidade masculina, Madalena comportava-se como uma *new woman* (celebrada nas comédias de DeMille), descontextualizada no filme como uma mulher sem deus e a ter que ser abatida, como será sob o olhar de Cristo. Depois de experiências já relatadas e visíveis em *Male and Female*, *Manslaughter*, *Os Dez Mandamentos,* ou o episódio erótico denominado «candy ball», de *The Golden Bed* (1925), o erotismo de Maria Madalena aparecia com toda a intensidade do mito revisitado.

Maria Madalena representava um símbolo de decadência americana moderna da época, por oposição a uma moral protestante idealizada[341], remetendo para experiências posteriores, caso de *O Sinal da Cruz*, onde também se recriava o mundo pagão em torno de Ancaria, uma mulher livre. Madalena e Judas representavam símbolos da moderna *beautiful people* norte-americana dos *twenties*, que pretendia ascender socialmente. Em opção assumida desde o princípio do filme, o argumento conferia uma importância destacada a Judas, já que este acompanha Cristo quase permanentemente e a sua história oferece-se como um contraponto à de Jesus, culminando no paralelismo entre as mortes de Cristo e de Judas[342].

O polaco Anton Grot foi contratado para realizar desenhos destinados a recriar momentos do filme[343]. O levantamento para a recriação cenográfica da época de Cristo ficou a cargo de Paul Iribe, mas DeMille substituiu-o por Mitchell Leisen[344], cujo trabalho o realizador conhecia bem[345], e que redesenhou adereços do filme recorrendo a ricas madeiras e tecidos. O cenário da casa de Maria Madalena apresentava-se como um

[339] Lucie-Smith, Edward - *Sexuality in Western Art*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 121.
[340] Atingindo uma expressão muito própria em Gustave Moreau, Aubrey Beardsley ou Felicien Rops.
[341] Humphries-Brooks - *Idem*, p. 12.
[342] Humphries-Brooks, Stephenson - *Idem,* p. 10.
[343] Grot veio para a América por volta de 1909, depois de ter realizado estudos artísticos em Cracóvia. E em Koenisberg. Era um jovem autor que tinha trabalhado com Wilfred Buckland em *Robin Hood* e com William Cameron Menzies em *The Thief of Bagdad* e trabalhara com DeMille em *The Road to Yesterday*. Eyman, Scott - *Idem*, p. 227.
[344] Higham, Charles - *Idem*, p. 162; ver também Chierichtti, David – *Idem*, p. 52.
[345] Depois das colaborações dos anos 20, Leisen tinha trabalhado noutra produção que inseria um fragmento de época: *The Road to Yesterday* (1925), onde reconstituira um cenário de renascença.

portento de *design*, com colunas revestidas com folha de ouro, pontuado de elementos no traje e nos objectos que galvanizavam a atenção[346] e que se destinavam a satisfazer o novo consumismo, muito *camp,* de objectos, de corpos e de comportamentos que já tinham sido percebidos em *Os Dez Mandamentos*. Visualmente, DeMille fixava no ecrã diversos temas de recorte cultural: o corpo feminino e masculino como objectos de olhar, o homoerotismo, a mulher e o leopardo, a mulher e o cisne, a mulher e as zebras, a mulher libertada, jogando sem preconceitos com conceitos e apropriações anacrónicas da temática[347].

[346] Mathews, Peter - *Showman of Piety*, p. 9. O artigo vem incluído na publicação *The King of Kings* que acompanha o DVD. O artigo encontra-se *on line* em: http://www.criterion.com/current/posts/579-king-of-kings-showman-of-piety (consultado em 4/04/2011)

[347] Madalena e a pantera recordam imediatamente os quadros do simbolista belga F. Khnopff (1858-1921).



Figuras 25, 26 e 27 - A casa de Maria Madalena, *O Rei dos Reis*

Desde o início do filme accionavam-se dois importantes mecanismos de manipulação que marcavam um certo conceito de rigor fílmico: o cenário, que tendia a reproduzir um certo aspecto físico de interiores associados à Terra Santa, apesar de boa parte das filmagens terem decorrido em Catalina Island[348], e os diversos processos associados à linguagem usada nos inter-títulos, como o recurso a elementos arcaizantes («Heark ye», «Be Thou warned», «this little one hath need of Thee», «Seek and ye shall find» «Art thou the king», são apenas alguns exemplos) que conferiam solenidade ao discurso, e o uso de frases, total ou parcialmente retiradas da Bíblia, ou inventadas.

[348] Louvish, *Idem*, p. 259.

Muitas das afirmações colocadas na boca de Jesus surgem descontextualizadas da sua ocorrência original o que as transforma rapidamente em «afirmações talismânicas»[349], compondo-se uma homogeneização discursiva forçada e manipuladora relativamente aos relatos originais, uma vez que, a uma primeira observação, todos os textos parecem ser provenientes da Bíblia, o que não é verdadeiro quando se analisa mais detalhadamente um discurso que deixava transparecer mecanismos típicos de nivelamento, manipulando a comunicação.

Ao episódio carnal segue-se um episódio espiritual, claramente demarcados nos espaços em que ocorrem[350]. No interior do espaço onde pela primeira vez se verá Jesus, apresentam-se vários planos com os apóstolos e Maria (o estereótipo da freira, rodeada de pombas e totalmente assexuada), composições com detalhados contrastes que fazem dos planos verdadeiros tratados de claro-escuro a partir de Rembrandt[351].



Figuras 28, 29 e 30 - Os apóstolos, *O Rei dos Reis*

O *opening shot* de Jesus no filme anuncia-se no *script*:

> «Through the darkness comes Great rays of light and in the light na indistinct figure of the Christ is seen, then the rays leave and as they do, the figure shapes itself into the face os Christ, looking with love and pity upon the blind girl.»[352]

O momento é notável nas suas implicações espirituais: trata-se de um encontro pessoal e subjectivo (a essência da experiência religiosa) entre uma menina cega,

[349] Babington, Bruce, Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, p. 120.
[350] Ballester, César - 'Arquitectura y Pintura en El Rey de Reys de Cecil B. DeMille', In: *AGR* - coleccionistas de cine, n.º 9, Março de 2001, p. 27.
[351] Bénard da Costa, João - *O Rei dos Reis*, Cinemateca Portuguesa, Ciclo Cecil B.DeMille, 1992.
[352] Eyman, Scott - *Idem*, p. 230.

«admiravelmente andrógina»[353] e Cristo que, através da luz e pela luz, numa série de *close-ups* médios, a cura, evidenciando-se o reconhecimento do realizador de um elemento essencial da estética do decadentismo do *fin-de-siècle*: a ambiguidade santificada[354]. Levada pelo jovem Marcos – uma presença constante no filme, testemunha atentíssima, verdadeiro fio condutor na narrativa, estabelecendo todo o tipo de ligações entre Jesus e o público - a menina apresenta-se a Jesus e, quando vê a luz, vê Cristo, uma espécie de mistura entre a imagética do gravador Gustave Doré e a da pintura de James Tissot[355], já referenciados. Exibindo uma curiosa concepção do divino associada à luz[356], Cristo surge num *fade in* que se transforma num *soft focus* que o caracterizará ao longo do filme, «a full-face slowly emerging on the screen to greet the audience's gaze»[357], que nenhuma outra personagem possuirá, o mesmo se podendo afirmar do branco imaculado que mais ninguém enverga[358]. A aparição inicial de Jesus não se constitui como um *close-up* típico de Hollywood, mas reveste-se de uma imagem frontal que recorda a eficácia da arte cristã primitiva, deixando DeMille que a imagem seja contaminada por uma estética compósita que não era inteiramente ocidental e que traduzia a pluralidade simbólica e cultural das primeiras figurações de Cristo[359].

Cristo é olhado de frente, de forma que o público encare directamente o Salvador num encontro quase pessoal[360], contrapondo-se à nascente estética do *close-up* de Hollywood a *verdade* pictórica da iconografia cristã. No encontro com a menina, a luz é o próprio sagrado a partir do ponto de vista da menina cega, procurando o cinema reproduzir o acto de ver como acto de criação pura, em clara ligação com o acto criador de Deus que, no Livro do Génesis, criou as coisas ao separar a luz das trevas[361]. A imagem reforça-se com o abraço entre a menina e Cristo, estabelecendo-se uma ponte

---

[353] Bénard da Costa, João - *O Rei dos Reis*, 1992.
[354] Eco, Umberto - *História da Beleza*, Lx., Difel, 2004, p. 343.
[355] Babington, Bruce, Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, p. 118.
[356] Eyman, Scott - *Idem*, p. 229.
[357] Kozlovic, Anton Karl - 'Judas Iscariot: The Archetypal Betrayer and DeMille's Cine-Biblical Salvation within *The King of Kings* (1927)', In: *European Journal of American Studies*, 2008, revista *on-line* em: http://ejas.revues.org/3363 (consultado em 2 de Maio de 2011)
[358] Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna , Guerric - *Savior on the silver screen*, Paulist Press, 1999, p. 44.
[359] Malraux, André - *As Vozes do Silêncio - O Museu Imaginário*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d. (edição orgiginal de 1951), pp. 158-165.
[360] Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna , Guerric - *Idem*, p. 53.
[361] Gilson, Étienne - *Peinture et realité*, p. 143.

entre o macrocosmos e o microcosmos, no dizer de Sumiko Higashi[362], e com a noção de que dependemos de Deus como crianças, por consequência se atingindo, neste episódio específico, um elevadíssimo grau de condensação narrativa que revela variadas possibilidades interpretativas a uma luz teológica.



Figuras 31, 32, 33, 34 e 35 - A cura da menina cega e a primeira aparição de Jesus, *O Rei dos Reis*

De Mille fez questão de contribuir directamente para a aura criada em torno de Henry Byron Warner (1875-1958) e da sua representação de Jesus. Ninguém, a não ser DeMille, podia falar com o actor, que era transportado num carro dos estúdios para casa, velado, de modo a não poder contactar nem ser visto por ninguém e, nos estúdios, era mantido num espaço isolado[363], em estratégia que as próprias fontes coevas confirmam. Combatendo a dessacralização da arte de que W. Benjamin falou, DeMille reorganizava-a parcialmente em torno de um resguardo que mantinha, de alguma forma, a aura potencialmente perdida do sagrado e, ao resguardar o actor, minimizando o seu lado humano, tirava visibilidade à simulação e validava a recriação do sagrado no ecrã[364], também contribuindo para não alimentar as polémicas ligadas ao consumo de

[362] Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American culture: the Silent Era*, p. 187.
[363] Louvish, Simon - *Idem*, p. 259.
[364] Marsh, Clive e Ortiz, Gaye Williams - *Explorations in Theology and film: movies and meaning*, U.S.A. e U.K., Blackwell, 1997, p. 129.

álcool por parte de Warner. Em qualquer caso, a interpretação de Warner foi de uma convicção iconográfica sem paralelo posterior[365].

É preciso fazer uma nota à música que acompanha a narrativa na versão de 1928, novamente composta por Hugo Riesenfeld que, na época, acumulou uma larga experiência de composição e de acompanhamento de música fílmica. Geralmente, os compositores recorriam a música já composta para acompanhar os filmes, só realizando composições originais quando a primeira solução falhava[366]. Como a procura excedia a oferta, a prática mais comum era «importar» música da Europa, dizendo um testemunho de época:

> We began to dismember the great masters. We began to murder ruthlessly the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J.S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaikowsky and Wagner – everything that wasn't protected from our pilfering by copywright.[367]

Riesenfeld afirmava que um compositor de música de filmes era uma espécie de compilador de partituras pré-existentes que devia subordinar a música à acção mas, no seu entender, o ideal era que o compositor compusesse uma partitura original[368] e tal foi o caso de *O Rei dos Reis*, como, de resto, já tinha acontecido em *Os Dez Mandamentos*.

Maria Madalena irrompe na cena para saber quem foi o carpinteiro que lhe roubou Judas mas, em contacto com o olhar patriarcal de Jesus, vai transformar-se através de um notável exorcismo, em que erotismo e espiritualidade combatem num enunciado característico de DeMille. Contrastando com a imagem de Maria, Madalena constitui-se como símbolo erótico de uma alma corrompida pelos pecados mortais e que cedeu ao fascínio do mal, tudo se decompondo e dissolvendo numa composição sobrenatural evocadora da estética simbolista, onde se misturam e separam livremente a sensualidade, aliada ao mal, e o desabrochar da espiritualidade, enquanto manifestação do bem. Dos sete demónios femininos que saem de Madalena, o primeiro é a luxúria, de clara alusão sexual, seguindo-se a ganância, o orgulho, a gula, a preguiça, a inveja e a cólera, numa leitura conservadora e repressiva sobre a sexualidade feminina que não

[365] Mathews, Peter - *Showman of Piety*, p. 9. O artigo vem incluído na publicação *The King of Kings* que acompanha o DVD citado na bibliografia.
[366] Larsen, Peter e Irons, John - *Film Music*, London, Reaktion Books, 2007, p. 32.
[367] Wierzbicki, James Eugene - *Film Music: a History*, New York, Taylor and Francis, 2009, p. 67.
[368] Wierzbicki, James Eugene - *Idem, Ibidem*.

deixa de ser interessante na América dos anos vinte[369]. Convertida, um dos objectivos pedagógicos do filme, a *new woman* tapa-se, imitando o modelo de Maria, a mãe santificada e assexuada.



Figuras 36, 37, 38 e 39 - A conversão de Maria Madalena, *O Rei dos Reis*

De entre as variadas representações fílmicas de Jesus é forçoso isolar a especificidade da composição que DeMille fez do galileu. Jesus apresenta-se plenamente desenvolvido, maduro e patriarcal, sendo omitidas referências às suas origens e a uma grande parte de passagens canónicas. Uma das referências que terá estado na base dessa composição foi a obra do já mencionado Bruce Barton, *The Man The Man Nobody Knows, A Discovery of the Real Jesus*, publicada em 1925[370]. E, apesar de outras referências mais eruditas e dispersas, o rosto de Cristo integra-se igualmente na tradição anglo-saxónica da produção de estampas e cromos populares do século XIX[371] de que as tão citadas obras de Gustave Doré ou de James Tissot eram

[369] Babington, Bruce, Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood cinema*, p. 114.
[370] Na página 279 da sua *Autobiografia*, DeMille faz referência a Barton.
[371] Claveras, Monserrat - *La Pasión de Cristo en el Cine*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2010, p. 173.

igualmente devedoras, procurando ir ao encontro de um tipo de gosto que se prendia com representações mais apelativas e avidamente procuradas pelas classes médias desde finais do século XIX. Cristo apresenta-se como um branco anglo-saxónico, de cabelo castanho, barbudo, olhos claros, e enverga vestes imaculadamente brancas[372]. Ao longo do filme, ao contrário dos evangelhos, Jesus cura personagens brancas, não há leprosos nem oprimidos e os conflitos que se representam no filme envolvem os ricos e uma classe média que pretende ascender. No filme, a imagem de Cristo nunca se deteriora, a não ser após a coroação de espinhos, verificando-se pequenos retoques no cabelo e no corpo, mantendo-se a aura de majestade até à crucifixão. Ao longo do filme, Jesus curou uma menina cega, brincou com crianças, transformou a vida de Madalena e da adúltera, desafiou Caifás, trouxe uma ordem a um mundo onde faltava a moral, foi piedoso e fez milagres, numa sucessão de acções que tem largo interesse visualmas, no filme, não ameaçou nada em relação à ordem estabelecida[373]. Jesus recusa claramente os projectos políticos que lhe são apresentados, nomeadamente por Judas, e o filme mergulha numa perspectiva completamente diferente dessa.

Em dois episódios seguintes, a recolha dos impostos e o encontro com as crianças, objectos conduzem a leitura das cenas e sublinha-se uma aproximação visual extremamente emotiva. Judas está presente em ambos os episódios. No primeiro caso, Cristo age encostado a um toro que, no final da sequência, se revela uma premonitória cruz, e o episódio termina com um campo e contra-campo em que Cristo, ladeado da cruz, fita um distraído e entretido Judas a comer um fruto, encerrando-se num *fade out* subtil e carregado de mudanças luminosas. No segundo episódio, Cristo é exortado por uma criança a consertar uma boneca partida, em «suprema ousadia fetichista»[374], prelúdio que antecede a concertação corpórea relatada no episódio seguinte: a ressurreição de Lázaro, geralmente considerado o maior milagre de Cristo, episódio incontornável nas representações culturais e nos filmes sobre Cristo. A cena inicia-se em tonalidades escuras, com planos escurecidos sobre os conjuntos de personagens presentes, progressivamente aclaradas para cinza, e o ecrã acaba inundado em luz.

[372] Marsh, Clive e Ortiz, Gaye Williams - *Explorations in Theology and film: movies and meaning*, p. 132.
[373] Humphries-Brooks - *Idem*, pp. 11-12.
[374] Bénard da Costa, João - *O Rei dos Reis*, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1992.



Fig. 40 - A ressurreição de Lázaro, *O Rei dos Reis*

O filme deambula entre episódios que não se encontram muito relacionados. Várias cenas têm lugar no templo e imediações, frente ao portão de Nicanor, nas ruas de Jerusalém e, até ao episódio da mulher adúltera, ou mesmo ao encontro de Jesus com a multidão no Templo, não há grande interligação narrativa entre elas, embora os enquadramentos arquitecturais e a fotografia sejam invariavelmente cuidados, pontuados por momentos de *high-key lighting*. No entanto, é neste momento que o argumento coloca um desenvolvimento interessante na personalidade de Judas. Inicialmente apresentado como bonito, limpo, penteado actualizado com um toque de *playboy* levemente «romântico» para padrões de consumo dos anos vinte, desenvolve uma postura habilmente construída desde o início do filme, através de olhares de soslaio indicando desobediências, movimentos de olhos, faltas de atenção, sistemática marcação dos comportamentos da personagem a ocorrerem em cantos, entradas ou saídas, próximo de pontos obscurecidos. A sua traição não resultou tanto da questão monetária – no filme Judas parece ser um frequentador abastado da casa de Maria Madalena – mas resultou da recusa de Jesus em aceitar o projecto político de ser rei na terra, porque Judas parece não entender a possibilidade de haver uma outra lógica existencial diferente.



Figuras 41, 42, 43 e 44 – Três enquadramentos arquitectónicos e a tentação de Jesus, *O Rei dos Reis*

Em estreita ligação com a tomada de posição de Judas, Cristo é tentado imediatamente a seguir. A aparição do diabo (uma criatura de capa escura que, visualmente, está contaminada pelas figuras pérfidas de um Aubrey Beardsley[375] ou pelas criações de magos do pintor Edward Burne-Jones) ocorre no Templo, após o momento em que o povo chama rei a Jesus, ligando-se a única tentação mostrada com a anterior proposta de Judas, ou seja com a possibilidade de Jesus exercer um poder *real* sobre a terra que provaria em definitivo a Sua superioridade. O enquadramento cenográfico actua subtilmente: o bem e o mal digladiam-se num contraponto entre claro e escuro e o diabo, entrecortado na matéria vertical das colunas do templo, nunca se vê de frente, porque não representa a verdade. A aceitação de Jesus transformaria o poder de Deus num assunto secundário, mas Jesus recusa liminarmente essa inversão de valores[376] e reaparece à multidão, por entre as colunas, simbolicamente associado a um cordeiro. Em DeMille a presença de animais nos planos nunca é meramente decorativa: a pomba foi associada à pureza de Maria ou ao Espírito Santo, a volúpia do leopardo e

[375] Eyman, Scott - *Idem*, p. 248.
[376] Ratzinger, Joseph (Bento XVI) - *Jesus de Nazaré*, Lx., A Esfera dos Livros, 2007, pp. 57-64.

do macaco associados a Maria Madalena, há um cão no Calvário e um notável cão na Crucifixão e, se nesta sequência Jesus agarra um e transporta um cordeiro, retomando-se uma iconografia tradicional que acrescenta significados e conotações ao tema do Cordeiro de Deus, o recurso será recorrente no cinema do realizador, num desafio crescente até aos seus últimos filmes.

O grau dramático intensifica-se doravante. Num curto episódio, pelo claro-escuro a «mais rembrandtiana sequência do filme»[377], na formulação de Bénard da Costa, Judas trai Jesus, sob intensos efeitos de luminosidade, que decorrem enquanto as moedas caem significativamente sobre uma mesa. É interessantíssimo captar as linhas de interpretação que o argumento adopta: no filme, a traição de Judas deve menos à questão materialista, e mais à questão política e à incompreensão cabal de Judas relativamente à mensagem de Cristo, no que parece ser uma clarividente interpretação bíblica, mas também uma marca do autor DeMille. A partir deste momento, Judas porta-se como uma vítima, sofre porque traiu Cristo, mas não se arrepende porque não percebe o alcance da mensagem de Cristo, o que o levará à deterioração galopante que culmina no suicídio. Recusando-se a fazer uma leitura simplista da personagem, DeMille apresenta Judas como o único que está realmente possuído de *outras forças*, no que o argumento volta a fazer uma interpretação acutilante dos evangelhos. Por consequência, se os arquétipos da maldade se repartem entre Judas e Caifás (na vida real, os dois actores eram filho e pai, respectivamente), o papel do vilão coube realmente a Caifás, Rudolph Schildkraut (1862-1930), verdadeiro antagonista de Jesus, aquele que parece ter um entendimento mais vasto da potência da subversão trazida por Cristo[378], o representante da elite que se insinua a Roma para se manter no poder, o sumo-sacerdote estereotipado e obeso, todo dominado pelo vício materialista que a sequência sintetiza na contagem das moedas e depois, cínico e pactuante com Roma, a sussurrar o incriminador «Crucifica-O!» a Pilatos, condensando na sua personagem diversas linhas de leitura anti-semita[379] em que a caricatura do judeu avaro se apresenta como uma das facetas mais evidentes e devidamente sublinhada pela estrela de David que emoldura o fundo do plano observado. Essa leitura anti-semita não escapou à

[377] Bénard da Costa, João - *O Rei dos Reis*, Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.
[378] Bond, Helen Catherine - *Caiaphas: friend of Rome and judge of Jesus?,* U.S.A., Westminster John Knox Press, 2004, p. 57.
[379] Babington, Bruce, Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narratives in the Hollywood cinema*, p. 122.

recepção do filme, como já notámos, e valeu duras críticas ao realizador[380] da parte de alguns sectores, até porque as leituras mais precipitadas e inflamadas contra o filme se sentiam de alguma forma legitimadas pelas recentes restrições legais à imigração[381] e por um crescente contexto anti-semita internacional que também tinha ecos na América e que deixava os judeus numa situação de grande inquietação e vulnerabilidade[382].

No filme, a sequência seguinte era a representação da última ceia com os apóstolos, magnificamente filmada desde o primeiro até ao último plano. Sob o signo de *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, citada pelo próprio DeMille no *script*[383], e da influência duradoura que ela exerceu na arte, pela composição de conjuntos e movimentação criteriosa dos apóstolos agrupados, mas sob um enquadramento e um claro-escuro devedores de tendências posteriores, a composição herda naturalmente séculos de pintura sacra, e encerra-se com um belíssimo e demorado *fade out* sobre uma inesperada representação de objectos onde tudo escurece com excepção da aura do símbolo eucarístico e da pomba que anima o quadro.



Figuras 45 e 46 – A Última Ceia

[380] No *The Chicago Courier,* Fevereiro, 1928, 2, lia-se: "The High Priest Caiaphas is represented as inhuman, a bloodthirsty, bandit who bribes traitors, who incites the masses to demand the execution of Jesus.» In: Ohad-Karny, Yael - "Anticipating" Gibson's The Passion of the Christ:
The controversy over Cecil B. De Mille's The King of Kings" *In: Jewish History* (2005), pp. 189–210. (disponível em: http://www.springerlink.com/content/x7262542420uw8t7/fulltext.pdf)

[381] Referimo-nos ao *Immigration Act,* de 1924, da autoria do congressita Albert Johnson e do senador David Reed, que levantava restrições à imigração estrangeira nos E.U.A.

[382] Ohad-Karny, Yael - *Idem*, p. 198.

[383] « get Leonardo da Vinci out of your mind. It is a group of men… loaded with tragedy.» Trata-se de uma passage de Scott Eyman, remetendo para os comentários de DeMille no sript. Cfr. Eyman, Scott – *Idem*, p. 232.



Fig. 47 - A oração de Jesus no Horto

Fig. 48 - O beijo de Judas



Fig. 49 - Jesus na Casa de Caifás

A intensidade do filme continua num tom imparável nas cenas canónicas subsequentes (Jesus no Monte das Oliveiras, a oração de Jesus no Horto, - em que se representa a experiência do medo e do desespero em postura de total submissão - o beijo de Judas, Jesus perante Caifás), momentos inteiramente iconográficos sob o reino da luz, já que o público vai assistir a praticamente uma hora de julgamento, flagelação, coração de espinhos, calvário, morte e ressurreição. A ambiguidade é o mote da narrativa: a elite judaica (Caifás e o Sinédrio) manipula o povo para que ele incrimine

Jesus, os romanos agem de forma a conter a ordem, libertando parte da culpa dos judeus relativa ao caso Jesus, e o povo judeu exibe comportamentos ambíguos relativamente a Jesus, como convém. A maldade recai sobre Caifás, num contraponto em que DeMille insistiu: Jesus, o idealista, é levado à casa do materialista sumo-sacerdote para ser interrogado. Enquanto, sob o olhar directo de Jesus, Pedro O nega, numa composição obscurecida em vários planos que enquadram uma pequena multidão, Jesus é interrogado à noite perante o Sinédrio, num confuso processo justamente assinalado pelo significativo correr das cortinas, sendo finalmente preso por blasfémia[384].

No dia seguinte é interrogado por Pilatos, o *praefectus praetorio*, magistrado de altíssima patente entre os romanos, imediatamente abaixo do cônsul, que detinha o «ius gladii»[385], ou poder de condenar um réu à morte. Dominado pelo recorte da águia romana (de dimensões gigantescas, lembrando a arte de vocação autoritária que floresceu nos anos trinta), pelo trono de reminiscências modernistas em que se senta Pilatos[386] e pela escassa decoração adjacente, moldura que se impõe no vazio da condenação de Jesus à morte, o espaço majestoso do interior do *praetorium* foi meticulosamente recriado por Leisen. No diálogo que se estabelece entre Pilatos e Jesus, as citações bíblicas dos inter-títulos continuam a fluir de evangelho para evangelho e algumas das vinhetas não reproduzem exactamente o texto bíblico, como, por exemplo, a passagem seguinte: «In the morning they brought Jesus before Pilate, the roman governor of Judea – who alone had authority to pass sentence of death». Só a primeira parte da frase pertence efectivamente ao evangelho de Marcos 15:1, a frase restante não se encontra registada. Depois, enquanto a intervenção de Caifás provém de Marcos e de Lucas, o diálogo entre Pilatos e Jesus é proveniente dos evangelhos de Lucas e de João. Esta constatação ocorre ao longo do filme sempre que falam personagens secundárias, embora o discurso seja mais rigoroso quando Jesus é citado directamente[387]. Tratando-se de uma estratégia facilitadora da narrativa, funciona como uma manipulação e cria uma unidade narrativa que não corresponde inteiramente aos relatos originais.

Um plano curto marcado pela abertura de uma cortina revela uma composição própria do tema da flagelação, que Pedro e Judas acompanham à distância, e o episódio

[384] Ratzinger, Joseph - *Jesús de Nazaret- II*, 2011, p. 70, In: http://www.padredemetrio.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Jesus-de-Nazaret-II-Benedicto-XVI.pdf (consultado em 1/05/2011)
[385] *Bíblia Sagrada- Santos Evangelhos*, Braga, Edições Theologica, 1994, p. 421.
[386] Humphries-Brooks - *Idem*, p. 12.
[387] Sternm Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBona , Guerric - *Savior on the silver screen*, New Jersey, Paulist Press, 1999, p. 36.

subsequente da colocação da coroa de espinhos. A procura de rigor levou Bessie McGaffey, uma das investigadoras contratadas, a enviar para a produção a informação de que a coroa de espinhos teria de ser um ramo do arbusto *Zizyphus Spina Christi*, característico pelos seus longos espinhos e, encontrado o arbusto nas proximidades do local das filmagens, sugeriu que se utilizasse o arbusto a todo o custo[388].



Fig. 50 e 51 - Pilatos no *Praetorium* e a Coroação de Espinhos, *O Rei dos Reis*

Quando Jesus é apresentado à multidão inquieta (*Ecce Homo*), filmada de forma exímia (repetindo uma maestria já exibida na encenação de multidões desde *Joan the Woman* ou *Os Dez Mandamentos*), o olhar da câmara recai sobre o povo, em vários planos mais gerais e de pormenor, evidenciando-se um movimento ascendente da câmara, representando o olhar de Jesus, sobre as escadarias e corredores onde a multidão exorta à Sua crucifixão, e Cristo é despojado das vestes. De acordo com os evangelhos, Pilatos cumpriu o papel de manter a ordem pública, intervindo de maneira brutal e pragmática, em função da força pacificadora do direito e não da verdade de um caso que punha em perigo a ordem pública[389], e a condenação de Jesus, não obstante as vozes minoritárias que clamavam por justiça, oferecia um resultado transitoriamente mais importante: a garantia da paz pública. Essa é a visão que transparece no filme, enquanto no mesmo local, num outro plano, Judas, escorraçado, é atormentado pelos seus actos, simbolizados nas moedas que caíram no chão e na corda que cingia a roupa

[388] Eyman, Scott - *Empire of dreams: the epic life of Cecil B. DeMille*, p. 231.
[389] Ratzinger, Joseph - *Jesús de Nazaret, II*, 2011, p. 70, In: http://www.padredemetrio.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Jesus-de-Nazaret-II-Benedicto-XVI.pdf (consultado em 1/05/2011)

de Jesus e que lhe foi lançada aos pés… e o filme chega, então, ao ponto culminante da representação da Via da Cruz.



Figuras 52, 53 e 54 - «Crucifiquem-nO» , *O Rei dos Reis*
Figuras 55 e - A Via da Cruz, *O Rei dos Reis*

Durante alguns segundos, num plano que incide sobre o chão, apenas se vê a base da cruz a ser arrastada por entre uma azáfama de pés e uma aparição de um canídeo muito ao gosto do bestiário de DeMille, sublinhando todos os elementos o ponto de baixeza a que desceu a condição humana, e antecendendo uma visão canónica de Cristo com a Cruz extensamente representada na arte. O olhar de DeMille incide no público, porque a morte se mostra como um espectáculo, assunção que, mais tarde, veremos repetir em futuras *arenas* demilleanas (*O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila*). Imediatamente antes da crucifixão, a via da Cruz encerra-se com um *shot* de câmara parada sobre um plano inclinado, perante o qual desfilam rapidamente os que vão assistir ao Calvário, exactamente como se fossem a um espectáculo, encerrando o *fade out* um cortejo de pessoas criteriosamente seleccionadas e ordenadas que vão assistir à morte de Jesus, observando-se primeiro, ainda sobre a luz, os e as seguidoras de Cristo e os aflitos, e depois, à medida que a luz decresce, revela-se toda a miséria da alma humana: os curiosos, os *voyeurs*, os portadores de todos os escárnios, os que riem, os

que trincam um fruto, todos eles olhos ávidos de ver a morte transformada em espectáculo…

A sequência da crucifixão foi redesenhada por Leisen após o afastamento de Iribe. Trata-se da única parte verdadeiramente filmada em exterior, numa escala mais distanciada. A sucessão de pontos de vista muito pessoais é o primeiro aspecto que sobressai à medida que observamos a sequência de planos. No Calvário trabalharam centenas de técnicos, Leisen chegou a afirmar que cada sequência produzida em *O Rei dos Reis* era uma obra de arte[390] e, durante a rodagem da crucifixão, D. W. Griffith visitou as filmagens[391].

O director de fotografia, Peverell Marley, escreveu o seguinte:

«How could you photograph it? Light reflects from dust; in fact, you never see a ray of light unless there is something in the atmosphere. But there we must give the impression of swirling dust without light streaks. In other words, we must give the illusion of a storm - dank, gloomy lightness - and still use enough light to permit its translation to the celluloid…»[392].

DeMille instruiu Marley para proceder ao estudo de pinturas que lhe possibilitassem chegar a um estilo luminoso[393], e trabalhou com Marley a questão da luz nos vários planos, assistindo-se a uma prodigiosa reconstituição poética da História, uma «fabulosa peregrinação ao imaginário da pintura ocidental, pelo menos desde Rafael até aos ultra-românticos do século XIX»[394], eventualmente baseada em Rubens[395], em Rembrandt, e certamente em Gustave Doré ou em James Tissot.

Em toda a sequência a iluminação marca um ponto alto[396]. Após dois planos, um plano picado exibe o cenário da multidão com a cidade ao fundo. Em contraponto, num cenário de terror, desenrola-se o suicídio de Judas, filmado em montagem paralela, enquanto Judas ouve, vê e sente o barulho dos pregos a serem fixados na cruz e perde o juízo.

---

[390] Eyman, Scott - *Idem*, p. 357.
[391] Higham, Charles - *Idem*, p. 168.
[392] Higham, Charles - *Idem*, p. 162.
[393] Elley, Derek - *The Epic Film: myth and history,* London, Routledge, 1984, p. 43.
[394] Bénard da Costa, João - *O Rei dos Reis*, Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1992.
[395] Bénard da Costa, João - *Idem*.
[396] Higham, Charles - *Idem*, p. 161.



Fig. 57 - Rembrandt, *As três cruzes*, ponta seca em buril, 1653

Figuras 58 e 59 - Gustave Doré - *A Bíblia Ilustrada*: *A Crucifixão* e *A Escuridão na Crucifixão,* publicação em 1865.

Figuras 60, 61, 62 e 63 - A Crucifixão, *O Rei dos Reis*

Fig 64 - A morte de Judas*, O Rei dos Reis*

O primeiro plano da crucifixão é o do ponto de vista de Judas, um plano geral escuro em que se recorta uma elipse luminosa (Fig. 61) com a representação das três cruzes ao longe que, efectivamente, evoca composições de Rembrandt e de Gustave Doré e, se atentarmos cuidadosamente nos efeitos luminosos procurados, nomeadamente a escuridão na crucifixão que se espelha um pouco mais à frente num

outro plano, a reprodução marca uma verosimilhança assinalável[397]. No momento da morte de Jesus, adensam-se efeitos na natureza: o vento, o movimento desordenado das nuvens e os relâmpagos enquadram uma morte quase tranquila. Enquanto, do lado do episódio da crucifixão, se prepara uma catástrofe de proporções apocalípticas, Judas enforca-se sob intensos efeitos gradativos de claro-escuro, entre cinzas, aclaramentos e escurecimentos recriados num espaço demencial, anguloso, repleto de abismos visualmente pronunciados. Entretanto, a terra abre-se, o terror e a morte tomam conta da sequência, numa das melhores recriações fílmicas de todos os tempos, e a matéria e as criaturas são engolidas nas profundezas, recriando um tema da cultura ocidental largamente representado na pintura. Depois, sucede-se a contemplação da morte de Cristo num plano que é o da visão de epifania protagonizada pelas mulheres aos pés da Cruz.





Fig. 65 - A terra abre-se , *O Rei dos Reis*

Fig. 66 - A contemplação da Cruz - *O Rei dos Reis*

O filme avança depois para a representação iconográfica de um dos mais emblemáticos dogmas do Cristianismo: a Ressurreição. No meio da luz e das flores encena-se a ideia de que Deus está entre nós. Nada mais próximo do registo *kitsch*, pela marcação das flores, das cores artificiais de uma certa estética do maravilhoso próxima do século XIX, e nada mais extraordinário do que esta recriação a cores em que a lata das armaduras romanas brilha artificialmente entre laranjas, amarelos e dourados luminosos. Não obstante, a representação é estritamente devocional e os artifícios não

[397] Globalmente, refere-se que a base para os cenários se terá inspirado em 276 obras de pintura sacra. Cfr. Humphries-Brooks - *Idem*, p. 11. Segundo Higham procedeu-se à reprodução de diversas obras de pintura. Cfr. Higham, Charles - *Idem*, p.161.

lhe retiram nada da eficácia na representação da santidade e do sagrado destinado ao consumo dos crentes. De resto, todos os artifícios cromáticos que percorrem o filme convergem no ponto máximo e cerne da vivência cristã da crença na ressurreição de Cristo, tradicionalmente associada a fenómenos de representação luminosa extremamente artificial em que a luz ilumina as formas de uma maneira completamente diferente[398].



Fig. 67 – A Ressureição, *O Rei dos Reis*
Fig. 68 – Último plano de *O Rei dos Reis*

Num cliché plenamente assumido em incontáveis obras de pintura sacra e no filme, Cristo aparece radiante sem deixar qualquer margem para dúvidas ou cepticismos sobre o dogma cristão e, depois do episódio da aparição perante os apóstolos em que Cristo aparece novamente imerso em luz, é essa imagem que se projecta posteriormente, na contemporaneidade, numa actualização extraordinária em que Cristo, talvez pela primeira vez no imaginário moderno[399], aparece e paira sobre uma arquetípica cidade contemporânea, síntese de todas as modernidades: Nova Iorque[400]. De facto, em DeMille, a dimensão contemporânea (e modernista) surpreende-se sempre por detrás da recriação da História, em tendência que vai assumir uma importância maior na ousada década de trinta, com dois exemplos relevantes e eternamente atraentes para o cinema de reconstituição do passado: a incontornável recriação do Império Romano, em duas épocas, a de Nero, com *O Sinal da Cruz*, e a de António e Cleópatra, com *Cleopatra*.

[398] Cfr. «O Advento na Pintura», depoimento do cónego João Marcos, pintor e diretor espiritual do Seminário dos Olivais, em Lisboa, em 2 de Dezembro de 2011, no site do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura), disponível em: http://www.snpcultura.org/arte_no_advento.html (consultado em 12/01/2012)
[399] Bénard da Costa, João - *O Rei dos Reis*, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1992.
[400] Eyman, Scott - *Idem*, p. 232.

3.º CAPÍTULO - VISÕES DE UMA ROMA REVISITADA: *O SINAL DA CRUZ* (1932) E *CLEOPATRA* (1934)

3.1. A águia e a pomba*:* um olhar do século XX sobre a Roma de Nero em *O Sinal da Cruz* (1932)

> I know that most historians regard the historical novel with, at best, suspicion, and, at worst, disdain. Literature specialists similarly have difficulties dealing with it, usually regarding the historical ingredient as potentially a dead weight in a work of fiction. They would wonder, in any case, why a historian was straying on to their terrain.
>
> Brian Hamnett

Foi sob uma ideologia histórica concreta, uma determinada tradição literária e cultural e a presença física das ruínas da Antiguidade que as produtoras de filmes italianos definiram, de forma eficaz, a agenda das primeiras produções fílmicas históricas. O futuro *peplum*[401] italiano nasceu no contexto do imperialismo colonialista destinado a fazer da Itália uma grande potência internacional[402]. No início do século XX, a jovem nação italiana, a necessitar de coesão, procurou assumir uma identidade nacional que passava pela evocação e revisão de toda a sua cultura. Nesse sentido, o futuro *peplum* formulou a mitologia italiana contemporânea[403]: *Quo Vadis* (1912), de E. Guazzoni, *Os Últimos Dias de Pompeia* (1913), de M. Caserini, e *Cabíria* (1914), de G. Pastrone, interligando livremente conteúdos narrativos historicistas e mitológicos e concedendo grande espaço de fantasia ao público, não só apareceram como fenómenos

[401] O termo *peplum* terá aparecido na crítica francesa por volta de 1958-59 e aplica-se principalmente à produção italiana e ítalo-americana de filmes a partir de finais dos anos 50. No entanto, referem os autores, a tradição de reconstituir a antiguidade é muito precoce e remonta ao princípio do século XX. Aumont, J. e Marie, Michel - *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2009, p. 192. Os *Cahiers du Cinéma* publicaram em 1962 um artigo importante consagrado ao género: «L'âge du peplum», n.º 131, Maio de 1962, pp. 26-38, da autoria de Jacques Siclier.

[402] No século XIX, a Itália envolveu-se em projectos frustrados na Tunísia e Egipto (1881-2), e na Eritreia (1887).

[403] Irmbert Schenk propõe um paralelo. A fórmula encontrada por S. Kracauer em *De Caligari a Hitler*…, poderia ser substituída por outra: de *Cabíria* a Mussolini. Schenk, Irmbert - ' Il «peplum» italiano' Perché il film storico-monumentale fu «inventato» in Italia, ovvero: Da Cabiria a Mussolini', In : *Fotogenia* - Storie e teorie del cinema a nova luce/Cinema Muto Italiano, n.º 415.

inteiramente novos, como forneceram à ideologia fascista nascente e triunfante o registo narrativo mais apropriado para contar a História, misturando-a livremente com o imaginário dos mitos, não só reproduzindo a História mas representando-a de forma fantasista[404].

A cultura italiana forneceu os restantes elementos: as primeiras propostas de experiência com a visualidade surgiram ligadas ao conhecimento da encenação teatral e operática e, desde o Renascimento, a Itália constituiu-se como epicentro do experimentalismo visual sobre o cânone da perspectiva, a câmara-escura, a ilusão óptica, os adereços para teatro e para ópera, experiências que também vieram a tornar-se, de certa forma, as do mundo do cinema[405]. Dizer que o *peplum* italiano assimilou um fundo teatral e operático do panorama cultural italiano e aspectos da colossalidade antiga evidenciada na arqueologia resulta em constatações geralmente aceites, até porque as produções italianas estavam mais ligadas a uma tradição culta. Mas os primeiros trabalhos de direcção artística cinematográfica vieram ampliar e, simultaneamente, alterar profundamente o universo das artes visuais até então reservado às artes plásticas e ao drama, em aspectos que se prendem directamente com o sentido da espacialidade no alargamento da perspectiva, no enquadramento, na profundidade de campo, na grandiosidade dos elementos cenográficos e na encenação de massas[406]. E, principalmente, vieram contar a História de uma forma que não tinha sido anteriormente contada[407] e, no caso de *Cabíria*, vieram, apresentar inclusivamente um primeiro herói do género: Maciste. Com guião de Gabriele D'Annunzio, *Cabíria* constitui-se como um documento de grande alcance. Os cenários foram construídos em Turim e alcançaram dimensões gigantescas e, nas filmagens de exteriores, em Tunis, na Sicília e nos Alpes, os cenários estabeleceram dinâmicas e contrastes entre a casa romana (mais clássica) e a casa cartaginesa (mais exótica). A decoração do templo de Moloch afirmava-se como

[404] Aumont, J. e Marie, Michel - *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2009, p. 192.
[405] Hernandéz, Ruiz - *Escenarios de la Fantasia*, Zaragoza, 1990, p. 17.
[406] Schenk, Irmbert - ' Il «peplum» italiano' - Perché il film storico-monumentale fu «inventato» in Italia, ovvero: Da Cabiria a Mussolini', In : *Fotogenia* - Storie e teorie del cinema a nova luce/Cinema Muto Italiano, n.º 415.
[407] Marchena, Óscar Lapeña - 'La historia de Roma a lo largo de um siglo de cine. Apuntes a una filmografia', In: Dialogues d'histoire ancienne, 1999, vol. 25, n.º 1, p. 36, http://persee.fr . Diz-nos o autor na página 40: « El cine ha ido elaborando en este último siglo una nueva historia de Roma (…) que ya forman parte de nuestro acervo cultural.»

ecléctica, com sugestões egípcias, babilónicas e indo-americanas[408]. Além disso, *Cabíria* estabeleceu inovações a nível dos movimentos de câmara e da tridimensionalidade da concepção espacial, que viriam a ser essenciais na linguagem cinematográfica. *Cabíria* causou admiração nos EUA e as imagens da Roma Antiga interessaram logo ao cinema norte-americano emergente. A guerra na Europa permitiu aos norte-americanos, pela alteração de mercados, a recuperação do aparente atraso relativo às produções europeias, e *Intolerance* (1916), de Griffith, ultrapassou *Cabíria* em colossalidade, adaptando os trabalhos da pintura de John Martin (1789-1854), e estabelecendo uma relação indirecta com a arquitectura antiga através do estudo de fontes pictóricas oitocentistas[409].

Desde o princípio do século XX, houve alguma simultaneidade de inovações em Itália, Inglaterra, França e nos E.U.A. e explorou-se material proveniente da cultura erudita[410]. No mundo anglo-saxónico, a História estava directamente cruzada com a tradição de representar Shakespeare. Essa opção constituiu mesmo um facto cultural destacado[411] e implantado no próprio sistema educativo e nos currículos das escolas públicas. Integrado numa estratégia de divulgação que foi relevante entre 1908-1909, J. S. Blackton (1875-1941), co-fundador da companhia *Vitagraph*, fez vários filmes de tendência histórica, com destaque para *Júlio César*, que estreou em 1 de Dezembro de 1908, tendo a intromissão do cinema no universo cultural e académico em que as representações da História tradicionalmente se movimentavam, incomodado desde logo os sectores mais conservadores. Estranhava-se que algo que ainda não estava culturalmente enraizado *tocasse* em Shakespeare (a primeira adaptação do autor inglês foi realizada por William K.L. Dickson and Walter Pfeffer Dando, *King John*, em 1899) e, no Natal de 1908, os exibidores de Nova Iorque organizaram uma sessão de debate e defesa da adaptação do mundo dramatúrgico de Shakespeare à nova indústria,

[408] Ramirez, Juan Antonio - *La Arquitectura en el Cine - Hollywood La Edad de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 147. O autor conta como, na altura da estreia, a revista norte-americana *Theatre Magazine* lamentava que não houvesse nada de semelhante nos EUA, explicando que não haveria na indústria norte-americana meios, mão-de-obra especializada, ou paciência para tal (p. 149). A Exposição Universal de S. Francisco, de 1915, exportou trabalhadores para Hollywood, e terão sido eles que elaboraram os elementos escultóricos e pictóricos de *Intolerance* (1916).

[409] Ramirez, Juan Antonio – *Idem,* pp. 149-152.

[410] «During 1908-1909, film manufacturers increasingly drew material from such respectable sources as Shakespeare, Dickens and Tennyson» In : Grieveson, Lee e Kramer, Peter – *The Silent Cinema Reader*, London, Routledge, 2004, p. 157.

[411] « Shakespeare and his drama had become an integral part of American popular culture through the course of the nineteenth century » Wyke, Maria – *Julius Caesar in Western Culture*, London, Blackwell, 2006, p. 181.

sublinhando o interesse de reconstituir um período da História no cinema e elogiando as virtudes do «moving picture»[412].

Indo ao encontro de uma noção de rigor histórico que deve ser contextualizada no período dos eclectismos e numa sólida tradição cultural oitocentista[413] permanentemente cultivada por DeMille[414], o filme *O Sinal da Cruz* integrou-se num tipo de produção fílmica que já tinha mais de duas décadas de experiência. O filme constrói uma ficção sobre a Roma de Nero, em boa parte arquitectada com referências provenientes das experiências europeias mas, na América, a reconstituição épica do Império Romano sobressaiu porque se constituiu como réplica arquetípica do «império americano»[415]. Até bem recentemente alguma historiografia tem defendido a perspectiva de que o período da Roma Imperial correspondeu ao de uma sociedade aberta e moderna, com grande mobilidade social e inclusiva para os seus imigrantes[416] ou seja, tem-se constituído como palco ideal para veicular a eterna ideologia americana do *melting pot*[417] para consumo interno, e da *pax americana* a implementar externamente. Em Hollywood, o género concentrou-se precisamente no período da história de Roma dos séculos I a.C. e I d.C., e procurou captar temas universais e acessíveis ao público norte-americano, oscilando entre a autenticidade, o entretenimento e a moralização de costumes em era de Depressão e pós-Depressão.

O Sinal da Cruz desempenhou, assim, um papel específico na América dos anos da Grande Depressão, retomou o problema da relação entre o povo e o Estado e reformulou um outro mito fundador da América do Norte: o mito da terra e da nação prometida aos deserdados não corrompidos pela decadência económica, social e de costumes protagonizada pela aristocracia e pela burguesia, de que Claudette Colbert foi precisamente o símbolo perfeito, em *O Sinal da Cruz* e, dois anos depois, em *It*

[412] Grieveson, Lee e Kramer, Peter – *The Silent Cinema Reader*, London, Routledge, 2004, p. 157-160. A polémica que o filme *Júlio César* desencadou é analisada detalhadamente num capítulo da obra.
[413] Parte do que se consideram as concepções pouco rigorosas que o filme exibe, são exactamente aquelas que o imaginário da esmagadora maioria do público retém até à actualidade, se pensarmos em *O Gladiador* (2000), de Ridley Scott, ou em séries televisivas mais recentes, como *Roma* (2005), da produtora HBO.
[414] Em 1932 DeMille cumpriu uma verdadeira temporada teatral em N. York, assistindo a produções de Max Reinhardt, a peças de Irving Berlin e a *Götterdämmerung*, de Richard Wagner, no Met, com Lauritz Melchior. Eyman,.Scott - *Idem,* p. 287.
[415] Ferro, Marc - *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1977, p. 233.
[416] Entrevista do historiador François Fontaine à revista Paris-Match, *Document Paris-Match*, 25 de Julho de 1986. A entrevista está parcialmente disponível *on-line* em:
http://galactidades.blogs.sapo.pt/10879.html (consultado em 18/11/2011)
[417] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento, Cinema I* – Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

Happened One Night, de Frank Capra. *O Sinal da Cruz* estreou no Natal de 1932, concluindo o projecto de uma trilogia moralizadora - no eixo dos interesses do realizador - que teve início com *Os Dez Mandamentos*, de 1923, (a entrega da Lei), continuação em *O Rei dos Reis*, de 1927, (a interpretação da Lei), e conclusão em *O Sinal da Cruz*[418]*,* (a preservação da Lei). Para DeMille, o projecto revestia-se de enorme importância, porque marcava o seu regresso à Paramount após o desfecho menos feliz do contrato com a M.G.M.[419], e coincidia com uma fase em que havia uma forte vontade da parte dos realizadores se afirmarem relativamente aos produtores de cinema. Em 1931, DeMille e os realizadores Frank Borzage (1894-1962) Levis Milestone (1895-1980) e King Vidor (1894-1982) associaram-se para para formar a *Director's Guild*, que pretendia salvaguardar a independência e as apostas artísticas dos criadores cinematográficos no sentido de garantir maior liberdade na criação artística[420]. Aparecendo numa altura em que a posição do realizador se encontrava claramente fragilizada[421], o projecto de filmar *O Sinal da Cruz* apresentava-se como um facto duplamente relevante na sua produção e muito relevante na conjuntura de condições sócio-culturais contemporâneas da Grande Depressão. Tratava-se de uma grande produção[422] que marcava justamente o seu regresso algo apoteótico à Paramount de Zuckor e Lasky, inteiramente voltada para interesses culturais especificamente norte-americanos e onde se aplicava pela primeira vez em pleno a tecnologia do sonoro[423]. A escassos meses da chegada ao poder de F. D. Roosevelt e do *New Deal*, o sentido de oportunidade do filme era enorme, e DeMille conhecia perfeitamente o seu alcance moralizador. Em 1932 concedeu uma entrevista ao *New York American* onde afirmou:

> «Do you realize the close analogy between the conditions today in the U.S. and the Roman Empire prior to the fall? Multitudes in Rome were then oppressed by distressing laws, overtaxed and ruled by a chosen few. Unless America returns

[418] Malamud, Margaret - 'Swords and Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression', In: http://muse.jhu.edu/journals/arethusa/v041/41.1malamud.html (consultado em 1/04/2009) e ver também Wyke, Maria – *Projecting the Past*, new York, Routledge, 1997, p. 132.
[419]

[420] Barahona, Fernando Alonso - *Cecil B. DeMille*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1991, 0. 52.
[421] Adolph Zuckor ter-se-à mesmo ooposto ao seu regresso à Paramount e terá recordado ao realizador que ele estava à prova com a criação de *O Sinal da Cruz*. Barahona, *Idem*, p. 58.
[422] Apesar das restrições salariais aceitou-se o trabalho de Mitchell Leisen e não obstante as limitações, *O Sinal da Cruz* foi uma grande produção, com 15 cenários e locais de filmagens diferentes, dezenas de extras, efeitos especiais e uma produção meticulosa.V. Birchard, Robert - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Kentucky, Univ. Press, 2004, p. 255.
[423] Wyke, Maria - *Idem*, p. 133.

to the pure ideals of our legendary forebearers, it will pass into oblivion, as Rome did»[424].

No campo da reconstituição histórica, DeMille associou-se maioritariamente à moral patriarcal dominante, nessa moral se veiculando os valores da comunidade e os valores cristãos dos «*legendary forebearers*».

O filme *O Sinal da Cruz* filia-se na literatura popular: em Inglaterra, o nascimento do cinema coincidiu com o auge das *toga plays*, melodramas ambientados no Império, de que as produções *Cláudio*, de William G. Wills e H. Herman, de 1883, *The Sign of the Cross*, do escritor e actor Wilson Barrett (1846-1904), de 1896, ou *Andrócles e o Leão*, de George B. Shaw, de 1913, constituem apenas exemplos seleccionados. O romance histórico, as chamadas novelas e as *toga plays* conheceram enorme sucesso junto do público burguês oitocentista: referimo-nos sobretudo a *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Sir Bulwer-Lytton, de 1834, *Fabíola ou a Igreja nas Catacumbas*, de Nicholas Wiseman, de 1854, *Salambô*, de Gustave Flaubert, de 1862, *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, de L. Wallace, de 1880, *Cleópatra,* de Ridder Haggard, de 1889, e *Quo Vadis: A Narrative of the time of Nero*, de Henry Sienkiewicz (1846-1916), publicado em fascículos em 1895, e em livro em 1896[425].

Estas ficções revestiam-se de enorme importância porque mostravam o mundo antigo e a cidade antiga como lugares privilegiados do conflito entre paganismo e cristianismo, valorizavam o fenómeno psicológico da conversão e insistiam no vigor do cristianismo ao longo do século I d. C., potenciando, ainda, a presença de anfiteatros e de catacumbas como espaços urbanos fundamentais e pressupondo a mensagem da destruição física da Antiguidade. Regra geral, as narrativas associadas a estes espectáculos públicos eram esvaziadas da carga cívica e cultural que realmente possuíram na Antiguidade, numa tendência narrativa que se manteve quase intacta até à actualidade. Tais ficções começaram rapidamente a ser adaptadas ao cinema desde os primórdios do aparecimento da indústria, porque o cinema, como indústria, queria ganhar crédito junto do público e da crítica e, para esse efeito, conformou-se ao que já era reconhecido pela cultura das elites. Metamorfoseando o mundo ficcional da cultura

[424] Wyke, Maria - *Idem,* p. 132. Wike cita o livro de C. Higham, *Cecil B. DeMille*, 1973.
[425] A tendência é anterior. Podem-se citar vários exemplos em língua francesa: *As Aventuras de Telémaco* (Fénelon, 1717/, *Declínio e Queda do Império Romano*, (E. Gibbon, 1776-1788), *A Viagem do jovem Anacarsis à Grécia* (Barthélemy, 1788), *As Viagens de Antenor* (Lantier, 1797), ou *Os Mártires do Cristianismo* (Chateaubriand, 1809).

popular, nos anos 20 o cinema implantou-se de forma sólida e já constituía o entretenimento comercial favorito dos norte-americanos. As temáticas melodramáticas, ambientadas na História, ajudaram muito à conquista de públicos diversificados. *Ben-Hur* foi adaptado em 1907 e 1925, *Quo Vadis*, em 1912 e 1924, *Os Últimos Dias de Pompeia,* em 1908, 1913 e 1926. O mesmo se passou com *O Sinal da Cruz,* que fez sucesso junto do público por volta de 1895, e conheceu versões cinematográficas em 1904 e em 1914, regressando no grande sucesso[426] realizado por Cecil B. DeMille.

Deste conjunto de ficções interessam-nos particularmente, por razões óbvias, os relatos sobre o imperador Nero, cuja linha dominante foi a dos tendenciosos romancistas anti-neronianos, caso de Bulwer-Lytton, de Wallace ou Sienkiewicz. No entanto, a posição não era exclusivamente literária: um dos volumes da obra monumental *As Origens do Cristianismo*, de Renan, incluía um volume intitulado *O Anti-Cristo*, dedicado a Nero, que apresentava uma visão negativa do imperador[427]. Neste contexto, a publicação da obra *Quo Vadis* (1896), do polaco Sienkiewicz, foi extremamente importante, na medida em que Sienkiewicz converteu as conjecturas historiográficas de Renan em realidades ficcionais[428], ao situar o martírio do apóstolo Pedro em Roma. Tal procedimento torna-se fulcral para entendermos que não foi o cinema a primeira expressão artística a tomar esse tipo de liberdades. Na verdade o processo já fazia parte intrínseca da cultura europeia na literatura, na pintura, no drama, na ópera, de tal forma que podemos dizer que, ao retratarem Nero como um louco, Suetónio, Sienckiewicz e Mervin Le Roy fizeram a mesma leitura da História[429]. O romance *Quo Vadis*, publicado em Itália em 1899, teve uma repercussão extraordinária, perturbando as mentalidades, tendo as autoridades religiosas organizado uma conferência para fazer a apologia do livro e das perspectivas que o romancista avançava. A publicação do livro estimulou as escavações arqueológicas que decorriam em Roma desde 1870 e se prolongaram até 1914, também passando a procurar vestígios do martírio do apóstolo, enquanto em Roma, a sagração iminente e renovada do lugar, por

[426] Malamud, Margaret, 'Swords and Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression' , In: http://muse.jhu.edu/journals/arethusa/v041/41.1malamud.html (consultado em 1/04/2009); v. também Birchard, Robert - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Kentucky, Univ. Press, 2004, p. 251.
[427] Foi consultada uma edição *on-line*, em: http://www.archive.org/stream/lantechrist03renagoog#page/n63/mode/1up (consultado em 27/02/2010)
[428] Wyke, Maria - *Projecting the Past*, p. 116.
[429] Gonzáles, Antonio – 'L'antiquité revisitée: mythes et référents culturels pour une culture classique de masse', *Gerión*, 2007, Vol. Extra, 38.

via da arqueologia e da literatura, renovou igualmente o fervor litúrgico. Finalmente, em 1905, o escritor recebeu o prémio Nobel da Literatura.

DeMille não escolheu o tema de *Quo Vadis*, mas o da peça teatral de Barrett, *The Sign of The Cross*, que se passava na Roma de Nero e que vinha sendo representada no mundo anglo-saxónico desde 1895. A questão problemática do martírio do apóstolo Pedro não se encontrava focada, a peça adaptava-se bem à sensibilidade protestante norte-americana e DeMille, constantemente preocupado em dignificar o cinema e fazê-lo chegar à cultura da classe média[430], foi buscar as referências visuais à pintura neoclássica e à pintura académica oitocentista, as quais revelaram grande imaginação no tratamento sofisticado que emprestaram aos temas culturais mais comuns na literatura e na historiografia. Um dos lugares em que essa apropriação foi realizada de forma mais cabal foi o da denominada pintura *pompier*[431] que, embora remontando a uma tradição anterior, se tornou uma verdadeira obsessão do século XIX. Torna-se forçoso sublinhar a presença heteróclita desta pintura em todo o século XIX[432] e a marca de continuidade entre essa pintura e o cinema[433]. Apesar dos trabalhos valiosos de um Theodore Chassériau (1819-1856) ou de um Jean-Léon Gerôme, a aceitação da pintura académica

[430] Neale, Stephen - *Genre and Hollywood*, Routledge, 2000, p. 80. É também a tese de S. Higashi, que defende que ao longo do período do cinema mudo, DeMille sempre se preocupou, de forma consistente, em tornar o cinema parte da cultura respeitável da classe média, conciliando a relação entre as tradições vitorianas e os valores da modernidade.

[431] O termo é usado a propósito dos seus diversos sentidos originais tal como são expostos no artigo de Jorge, Marcelo Gonczarowska - 'Comentário a 'Peut-on parler d'une peinture pompier?', de Jacques Thuillier. 19&20, Rio de Janeiro, vol. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm (consultado em 14/12/21011).
Não se conhece claramente o início do uso artístico do termo pompier. Há várias propostas explicativas: o termo seria uma referência maliciosa aos elmos usados pelos guerreiros clássicos, que lembrariam os capacetes dos bombeiros; poderia ser uma deformação de «pompeiste», o estudioso de Pompeia, com intuitos pejorativos; poderia fazer referência aos guardas nacionais presentes nas aberturas do *Salons*, que eram criticamente saudados pelos estudantes. Em todas elas mantem-se a base trocista, hevendo também a possibilidade de se jogar com a homofonia com a expressão «pompe» ou «pompeux» com que as pretensões dos artistas académicos seriam adjectivadas. A palavra apareceu na imprensa no final do século eventualmente associada a polémicas que opunham os «pompiers» aos artistas mais ligados à vanguarda.

[432] Favre, Pierre – 'Thuillier Jacques, Peut-on parler d'une peinture «pompier » ?*',* In: *Revue Française de Sociologie*, Volume 27, número 27-3, 1986, p. 569, disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2335 (consultado em 15/12/2011)

[433] Zerner, Henri - 'Ocinema e a «pintura da história»', In: Schefer, Jean Louis e Costa, João Bénard da (comissariado por) - *Cinema e Pintura* (Catálogo), Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005, p. 180-181.

não recolheu unanimidade, nem no seu próprio tempo nem posteriormente[434]. No princípio do século XX, sob a investida das vanguardas artísticas, e com excepção da sua integração nos dramas teatrais e operáticos e no cinema, a estética *pompier* ficou largamente esquecida. O cinema fluiu entre as referências provenientes da pintura, do teatro ou da ópera, e DeMille (tal como outros seus contemporâneos) apropriou-se sem preconceitos de muitas convenções da pintura académica.

Usando o cânone da perspectiva, a pintura académica recriou de forma particular os espaços urbanos, exteriores e interiores que eram descritos pela cultura escrita. A obra *Os archotes de Nero* (1877), do pintor académico polaco Henrik Siemiradzki (1843-1902), apresentando uma encenação operática e a visão dramática dos cristãos queimados vivos perante uma plateia aristocrática, decadente e sádica, e que se diverte com o espectáculo, partilhava elementos comuns com os que DeMille procurou explorar: mostrava-se um «espectáculo» (o martírio dos cristãos) dentro de outro espectáculo (o horror da representação do delírio imperial), associados ao voyeurismo despreocupado e decadente do público, numa imagem que nos remete imediatamente para o ponto de vista de que o cinema de Cecil B. DeMille se constituiu como símbolo.



Fig. 69 - Henrik Siemiradzki, *Os archotes de Nero*, 1877, óleo sobre tela

[434] A revitalização da pintura pompier e da pintura académica em geral só ocorreu nos anos oitenta do século XX. Boime, Abert – *Painted Pomp; setting the world on fire*, Dezembro de 1986, disponível em: http://www.albertboime.com/Articles/59.pdf (consultado em 15/12/2011)

Exteriores e interiores do espaço romano tratados na pintura foram amplamente reproduzidos nos primeiros enquadramentos cinematográficos, uma vez que a pintura académica criou um autêntico catálogo de lugares representáveis. Desse conjunto de cenários arquitectónicos, destacam-se as recriações dos espaços vastos da cidade, com vários detalhes possíveis: os espaços cívicos e ruas onde circula a plebe (*O Sinal da Cruz*), a fonte pública (*O Sinal da Cruz*), os símbolos máximos da decadência dos costumes do ocioso povo de Roma, o circo ou a arena (*O Sinal da Cruz*) e os teatros; os banhos e as termas (*O Sinal da Cruz* e *Cleópatra*), símbolo forte do grau de requinte que a civilização e cultura romanas atingiram, ocupam também um lugar especial em ambos os filmes – o banho em leite de burra de Popeia e a sequência das termas com Marco António. Não podemos deixar de lembrar que, no geral, omuitos destes temas foram tratados por Sir Lawrence Alma-Tadema, um pintor frequentemente citado por Cecil B. DeMille, a que se fará referência mais à frente ainda a propósito de *O Sinal da Cruz*.

Finalmente, recriam-se os espaços das casas aristocráticas romanas (*O Sinal da Cruz* e *Cleopatra*), e das casas dos cristãos (*O Sinal da Cruz*), espaços que se constituem como tipologia de lugares que deve obrigatoriamente mostrar-se quando o tema é a Roma Antiga. Tudo, ou quase tudo, inclusivamente a incontornável representação do corpo nas orgias, transitou da pintura académica para o cenário cinematográfico e DeMille foi um dos realizadores que melhor usou todo o tipo de fontes disponíveis, transformando os conteúdos em matéria filmável e fixando uma combinação explosiva no ecrã: sexo, sadismo, paganismo e cristianismo. Essa apropriação de linguagens anteriores, concretizada sem grandes mudanças formais, constituiu-se como um repertório de imagens que cristalizou, por assim dizer, no cinema, uma determinada ideia e percepção visual do mundo antigo que o tempo não alterou muito até à actualidade.

O cinema usou ainda mais referências: ao introduzir o público na Roma de Nero, na noite do grande incêndio de 64 D.C., DeMille foi ao encontro da imaginação do público anglo-saxónico do princípio do século XX, muito familiarizado, até cerca de 1910, com os chamados dramas de fogo (*pyro plays*, em inglês) que, em teatro, apresentavam edifícios da arquitectura básica da cidade antiga para depois os

queimarem e destruírem ao vivo, perante a audiência[435]. O que se representava era a destruição física da civilização, e creio que não se torna necessário enumerar a longuíssima lista de filmes que reproduziu o processo, para sublinhar o impacte e o efeito que a simples ideia de mostrar a destruição de uma civilização tem junto da sociedade contemporânea até aos dias de hoje. Uma vez que o mundo antigo caiu, de facto, a metáfora permitia um amplo leque de escolhas, desde a simples destruição de templos e edifícios, à aniquilação maciça de cidades como Pompeia ou Roma, como é o caso do filme em consideração. E não foi apenas do teatro que se importou esta imagem da Antiguidade, uma vez que o cinema usou também recriações da cidade antiga provenientes do circo. Na América do Norte e na Europa havia circos que ofereciam números directamente relacionados com o mundo Antigo e, em 1899, o Teatro Olímpia de Londres apresentou o circo Barnum com um número chamado «Nero ou a destruição de Roma», com uma representação dividida em cinco episódios: o triunfo de Nero e a perseguição e condenação dos cristãos, lutas de gladiadores e corridas de carros, a conspiração contra Nero, a orgia no palácio, o incêndio de Roma, o martírio dos cristãos e morte do Imperador Nero[436]. Parece o catálogo dos lugares que aparecem nos filmes, atendendo a que, na verdade, a matéria estava plenamente enunciada, e a acção já se encontrava polarizada no palácio e no anfiteatro. Situações como os combates de gladiadores e o martírio dos cristãos transitaram em pleno dos palcos para a visão cinematográfica.

Voltemos, contudo, à questão neroniana, porque o problema da representação de temas neronianos não se limita às deturpações literárias e anacronismos visuais e as deturpações decorreram da parcialidade da própria historiografia. A historiografia actual diz-nos que o reinado de Nero (54-68 d.C.) determinou um forte impulso para a helenização e orientalização do Império. Nero participou nos grandes festivais cívicos públicos (Olímpicos, Délficos, Ístmicos e Nemeus)[437] e a sua pessoa foi conotada com a divindade mesmo divinizada: Nero-Zeus, Nero-Apolo, o Novo Sol, entre outras aclamações. No tempo de Nero o culto imperial aproximou-se mais das dinâmicas

[435] Marchena, Óscar Lapena - *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355
[436] Marchena, Óscar Lapena - *Idem.*
[437] Shotter, David - *Nero*, Lisboa, Ed. 70, 2008, p. 92.

culturais que chegavam em força do Oriente e foi precisamente no Oriente, berço do messianismo emergente, que o imperador se tornou mais popular[438].

Mas também está atestado pelas fontes clássicas que, com o tempo, Nero acumulou um conjunto de comportamentos arbitrários e megalómanos que lhe granjearam uma crescente impopularidade[439] particularmente associada ao episódio do incêndio de 64 d.C. – e essas são as primeiras imagens do filme *O Sinal da Cruz.* Já tivemos oportunidade de demonstrar que não foram nem Cecil B. DeMille, com *O Sinal da Cruz*, nem Mervin LeRoy, em *Quo Vadis* de 1951*,* que associaram Nero ao incêndio. Os escritores latinos, Plínio-o-Velho (23-79), Tácito (55-120), Suetónio (69-141) e Dion Cássio (155-229) foram os primeiros a divulgar a ideia, do domínio da lenda, de que o imperador assistira à deflagração do incêndio enquanto tocava na sua lira e recitava um poema sobre *A Ruína de Tróia*[440]. Tácito referiu-se à hipótese do fogo posto, embora não tenha dado crédito a essa ideia, e referiu-se às consequências desse incêndio para os cristãos: foram queimados vivos, crucificados ou devorados por feras. Tácito ainda afirmou que Nero, para calar os que o acusavam do incêndio, inventou contra os cristãos a acusação de incendiários, enquanto Plínio-o-Velho afirmou que Nero incendiou Roma[441]. Embora tanto Tácito como Suetónio desconfiassem dos cristãos, para Tácito e para Plínio-o-Velho eles estavam inocentes em toda a questão do incêndio.

A crítica de fontes demonstra que a matéria se afirma como particularmente difícil. Tácito, Suetónio e Dion Cássio são fontes posteriores a Nero[442] e não atestam perspectivas clarificadoras[443]. E as fontes históricas que poderiam ser mais favoráveis a

---

[438] Ver Bodinger, Martin - *Le Mythe de Néron – De L'Apocalipse de Saint Jean au Talmud de Babylone*, Revue d'Histoire des Religions, vol. 206, N.º 206-1, 1989, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1989_num_206_1_1854 (consultado em 5/07/2009)

[439] Bloch, Raymond e Cousin, Jean - *Roma e o seu Destino*, Lisboa, Cosmos, 1964, p. 248.

[440] Shotter, David - *Idem*, p. 101. Lê-se nos *Anais* de Tácito, livro 15-39: « a rumour had gone forth everywhere that, at the very time when the city was in flames, the emperor appeared on a private stage and sang of the destruction of Troy, comparing present misfortunes with the calamities of antiquity.» http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0078&layout=&loc=15.39 (consultado em 29/03/2009) V. ainda Decaux, Alain - *A Revolução da Cruz - Nero e os Cristãos*, Lisboa, Paulus Editora, 2009, que cita as três passagens dos três autores, p. 135.

[441] Decaux, Alain - *Idem*, p. 136.

[442] Shotter, David - *Idem*, p. 171.

[443] V. Grimal, Pierre - *Le De Clementia et la royauté solaire de Néron,* 1972, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1972_num_116_1_12743 (consultado em 4 de Julho de 2009). Diz-nos Grimal: «L´histoire de Néron presente encore bien dês énigmes. Les sources littéraires – Tácite, Suétone, Dion Cassius – n' éxpliquent rien;elles se bornent a constater et, suivies bien souvent par les historiens modernes, qualifient de bizarrerries des actes du jeune

Nero foram neutralizadas durante o período Flávio, hostil aos imperadores da dinastia anterior. Também não podemos deixar de considerar o facto de Flávio Josefo (37/38 - 100), Marcial (40-102), ou Galba (3 a.C.- 69 d. C), todos eles inimigos do imperador e denunciadores de outros crimes de Nero, não fazerem menção à responsabilidade de Nero no incêndio. Terá havido aspectos positivos na primeira fase da governação de Nero. Tácito não apontou nada a esses anos e, mais tarde, o imperador Trajano afirmou que os cinco primeiros anos daquele reinado foram benéficos para Roma[444]. Só depois do incêndio é que a situação mudou, porque Nero se sentiu ameaçado e procurou bodes expiatórios.

As questões relativas aos cristãos e ao cristianismo também resultam muito complexas: na época de Nero, a sua influência era diminuta. Por volta dos anos 60 d.C., as observações dos romanos sobre os cristãos eram raras e prendiam-se principalmente com as comunidades citadinas, onde os cristãos apareciam associados aos grupos de judeus[445]. Sob Nero, o Cristianismo não se constituía como uma religião autónoma, organizava-se como uma seita dentro do próprio judaísmo e, por volta de 64 d.C., os cristãos celebravam o seu culto sem problemas de maior sob o apostolado de Paulo que, por essa altura, estava em Roma e ensinava. Foi, inclusivamente, sob o reinado de Nero que se desenvolveu a primeira grande actividade missionária que implantou a nova religião em Roma. De acordo com Tácito e Suetónio, havia desprezo pelos cristãos e Nero perseguiu-os, mas a crítica de fontes defende que o castigo dos cristãos nos tempos de Nero não resultou de uma perseguição por causa da sua fé, foi, antes, o castigo de pessoas vistas como criminosas por causa da prática de uma série de delitos incompatíveis com a vida social romana[446]. Nero terá aproveitado um clima de calúnias espalhadas entre o povo romano acerca dos cristãos e estes acabaram por ser perseguidos na sequência do incêndio, acusados de incendiários, e não por praticarem a religião cristã. Além disso, segundo Pierre Grimal, as razões das perseguições aos cristãos residiam fundamentalmente na própria intolerância cristã[447].

---

empereur dont la raison profonde ne leur apparait pas, peut-être parce qu'elles se refusent à dépasser le niveau de l´événement et celui des jugements sommaires. »

[444] Decaux, Alain - *A Revolução da Cruz - Nero e os Cristãos*, p. 95.

[445] Decaux, Alain - *Idem*, p. 109.

[446] Shotter, David - *Nero*, p. 101-102.

[447] Grimal, Pierre - *A Civilização Romana*, Lisboa, Ed. 70, 1993, p. 81.

Os cristãos eram perseguidos porque recusaram progressivamente os vínculos sociais estabelecidos no mundo romano, excluíam-se de forma intencional da comunidade dos cidadãos, e não praticavam os sacrifícios públicos considerados essenciais na cidadania romana[448]. Estes dados são os defendidos pela historiografia recente e, à luz da ambiguidade das próprias fontes, Nero chegou à cultura contemporânea de forma invariavelmente deturpada pelas mais diversas vias: a da historiografia clássica e moderna[449], a literária, a plástica, entre outras. Quando Nero apareceu no cinema, e foi das primeiras personagens históricas a fazê-lo, em 1896, com o filme de um minuto *Néron essayant des poisons sur les esclaves*, do operador chefe dos irmãos Lumière, Alexander Promio[450], quando apareceu no cinema, dizíamos, dificilmente se poderia ver um Nero diferente do da tradição.

As primeiras imagens de *O Sinal da Cruz* recriam o efeito de incêndio de 64 d. C., em Roma, apresentando planos fundidos encadeados sobre impressões e imagens projectadas umas sobre as outras, em que se destaca o forte recorte *pompier* da estátua do soldado de capacete com os cavalos. A cidade aparece representada por uma miniatura executada por Mitchell Leisen (1898-1972) que, revelando capacidades notáveis, assumia responsabilidades maiores ao conceber cenário e guarda-roupa (*Art Direction*, *Art Department* e *Costume Design*[451]), e essa miniatura foi realmente queimada[452]. A sobreimpressão de imagens é um efeito especial, um procedimento técnico que, entre outras potencialidades, permite compor artificialmente um tempo fílmico. Trata-se de uma ilusão representativa para apresentar a evolução de acontecimentos no tempo, e tornou-se um artifício consensual no cinema clássico e na narrativa cinematográfica, resultando visualmente numa grande força plástica.

---

[448] Goldhill, Simon - *Amor, Sexo e Tragédia - A Contemporaneidade do Classicismo*, Lisboa, Aletheia Editores, pp. 130-131.

[449] Ver Bodinger, Martin - *Le Mythe de Néron – De L'Apocalipse de Saint Jean au Talmud de Babylone*, 1989, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1989_num_206_1_1854 (consultado em 5/07/2009)

[450] Joucaviel, Kinga - *Quo vadis?: contexte historique, littéraire et artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz*, Presses Universitaires du Marail, 2005, p. 69. http://books.google.pt/books?id=zvpXCy8vh1AC&pg=PA69&dq=N%C3%A9ron+essayant+des+poisons+sur+les+esclaves,++Lumi%C3%A8re,+Alexander+Promio&hl=pt-pt&ei=Bx0STY_OOIjCswbD3cX6DQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCYQ6AEwAQ#v=onepage&q=promio&f=false (consultado em 22/12/2010)

[451] Informação obtida do IMDB.

[452] Chieriehetti, David - *Mitchell Leisen – Director de Hollywood*, S. Sebastien, Filmoteca Española, 1997, p. 57-59.

Nos créditos de abertura, o espectador é convidado, de forma activa, a reconhecer e a rememorar o seu conhecimento prévio do tema, a partir de dois elementos visuais carregados de simbologia, que se sobrepõem e que serão importantes para a interpretação das oposições que se jogam no filme: a águia e a cruz. Tal reconhecimento e rememoração dos símbolos funciona como fundamental no processo de cognição e fruição do filme, porque a partir dessas primeiras referências o espectador inicia o processo interno de confronto com os seus próprios ícones e imagens armazenadas ou enterradas no inconsciente, que lhe permitem perceber e interpretar o filme em pleno, constituindo o efeito de detonação interna a que Jung se referiu[453]. O símbolo tem o poder de alargar o campo da consciência individual[454] e, uma vez desencadeado o processo de reconhecimento e rememoração cultural, é o espectador que *faz a imagem*[455]. Não importa que, do ponto de vista histórico, a cruz só tenha aparecido mais tarde na icnonografia cristã[456], o que interessa é que a águia e a cruz se associam graficamente de forma alternada, simples e directa, enunciando de forma clara o tema do filme.





Fig. 70 – A águia e a cruz – créditos de abertura - *O Sinal da Cruz*, 1932
Fig. 71 - A sobreposição de imagens na sequência de Roma em chamas, *O Sinal da Cruz*, 1932

[453] Estímulos sensoriais como a imagem, o olfacto, o tacto, podem ter o efeito de trazer à tona lembranças esquecidas, memórias, a cultura acumulada e, evidentemente, todo o tipo de neuroses. Jung, Carl Gustav - *O Homem e os seus Símbolos*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1977, p. 36.
[454] Izod, John - *Myth, Mind and the Screen - Understanding the heroes of our time*, UK, Cambridge University Press, 2001, p. 20.
[455] Aumont, Jacques - *A Imagem*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2009, p. 60.
[456] A cruz latina só passou a símbolo emblemático muito mais tarde, em finais do século II e princípios do século III, tornando-se um símbolo na época de Constantino; ver Fraser, George Macdonald - *The Hollywood History of the World*, Penguin Book Group, 1988, p. 25.

O filme conta a história de um prefeito romano, Marcus Superbus, interpretado por Fredric March (1897-1975), que concentra em si toda a arrogância e corrupção do Império. Marcus leva uma vida de deboche até encontrar uma jovem cristã, Mercia (Elissa Landy), que o vai atirar para um conflito interior (entre o amor pela jovem e a lealdade a Roma). Inicialmente seguro dos seus valores militares e do seu desempenho sexual, sente-se progressivamente atraído pela resistência que lhe é oferecida, pela moral do *dar a outra face* e até pela força misteriosa da castidade. A narrativa constrói-se nessa balança entre o pólo da castidade extrema e o dos excessos sexuais dos Romanos, numa espiral imparável que culmina na arena, onde DeMille deu largas a uma noção de espectáculo que ainda podia mostrar-se na era *pre-code*. Na verdade o filme teve problemas vários com a censura, no período da guerra acrescentou-se um prólogo em que se conotava Nero com Mussolini, inserindo o filme numa linha de propaganda ideológica, e só foi visto na íntegra em tempos mais recentes[457]. No fim, Marcus sobe para a arena com Mercia, para serem mortos pelos leões, imolando-se num martírio a dois[458].




Figuras 72 e 73 - Nero e Tigelinus e Nero , *O Sinal da Cruz*

Na primeira sequência estabelece-se um diálogo entre o imperador Nero (Charles Laughton[459]) e o chefe da guarda pretoriana, Tigelinus (Ian Keith), personagem

[457] Andrade, José Navarro de - *The Sign of the Cross*, (1932), Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1992, onde se explica o acrescento realizado pelo próprio DeMille para a reposição do filme.
[458] George Lucas prestou homenagem a DeMille, em particular, e ao *peplum*, em geral, com uma cena de *Star Wars: The Attack of the Clones* (2002), que cita *O Sinal da Cruz*. Ani, o jovem Skywalker, e Padmé reconhecem o seu amor imediatamente antes de entrarem na arena para serem mortos.
[459] Charles Laughton (1899-1962) - Actor, argumentista, produtor e realizador anglo-americano. De entre os vários papéis baseados em personagens históricos e literários que desempenhou em filmes, devem destacar-se: Rembrandt, o imperador Cláudio, Henrique VIII, Quasímodo e, mais tarde, Herodes.

de má reputação histórica; no período de Nero, Tigelinus assumiu o comando dos bombeiros e dos vigias de uma capital constantemente flagelada por incêndios[460]. Neste período, a História diz-nos que Nero se encontrava politicamente muito dependente dos pretorianos e, particularmente, das intrigas de Tigelinus. Muito do que se propalou sobre Tigelinus é lendário, o cinema limitou-se a recuperar das próprias fontes a violência da personagem histórica, e tanto em *O Sinal da Cruz*, como, mais tarde, no *Quo Vadis,* de 1951, Tigelinus encarnou o vilão de serviço e assim ficou cristalizado para a posteridade.

Nesse diálogo inicial, estabelece-se de imediato a ligação entre Nero, o incêndio e os cristãos. Nero toca e recita um poema enquanto a cidade arde. Tigelinus entra em cena e diz ao imperador que se suspeita que foi ele, Nero, quem mandou incendiar a cidade. Todo o diálogo faz uma manipulação livre do conhecimento histórico; trata-se de uma ficção, mas já vimos que a crítica das fontes relacionadas com Nero admite contradições e permite todo o tipo de interpretações. O realizador e os argumentistas basearam-se em trabalhos literários e, eventualmente, por isso, interpretaram livremente as principais fontes clássicas anti-neronianas, confirmando no cinema materiais narrativos sedimentados na tradição cultural. A própria linguagem usada no diálogo contribuiu para codificar o uso da língua inglesa no filme histórico a avivar todo o tipo de maniqueismos: o imperador e o pretoriano pertencem à classe alta e falam com o sotaque dos actores ingleses intérpretes de Shakespeare. Em sequências posteriores do filme, vemos o povo romano a falar inglês com sotaque americano e os estrangeiros falam invariavelmente inglês com sotaque estrangeiro. Esta codificação provinha do teatro europeu e atravessou décadas de cinema[461].

Na segunda sequência somos introduzidos numa representação do quotidiano romano onde se insinuam indícios de um cristianismo emergente.

---

[460] Decaux, Alain - *A Revolução da Cruz - Nero e os Cristãos*, p. 125.

[461] O uso dos sotaques linguísticos para evidenciar maniqueísmos passou sistemático em filmes posteriores. Lembramos *Quo Vadis* (M. Le Roy, 1951), *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), *The Last Temptation of Christ* (M. Scorsese, 1988). Ainda é a codificação usada na série televisiva *Roma*, da HBO, de 2004-2005, não deixando de ser interessante notar como um modelo que foi estabelecido como convenção artificial no cinema sonoro nos anos 30 se manteve inalterável até aos nossos dias. Ver, a propósito desta questão das convenções estabelecidas para a pronúncia do inglês, a obra de Fraser, George MacDonald - *The Hollywood History of the World*, p. 6; ver também Wyke, M. - *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. N. York e Londres, 1997, p. 23, 133 e 139.



Figuras 74, 75 e 76 – Plano-sequência com episódios do quotidiano romano – *O Sinal da Cruz*

Trata-se de um belíssimo plano-sequência (em que o eixo é Titus da Galileia, cristão ancião) que vai desvendando um cenário sobrecarregado de pormenores, onde se sucedem quadros repletos de gente, num conjunto detalhadamente concebido dentro dos moldes de representação pitoresca do mundo. Vê-se um tocador de flauta dupla (usada no mundo antigo), diversos carregadores, homens, mulheres, crianças e o bestiário recorrente nos anos trinta e, claro, nos filmes de DeMille: cavalos, burros, as pombas do Espírito Santo, entre muitos outros animais que irão aparecer posteriormente. Os gladiadores falam com sotaque americano e a ligeireza domina todos os diálogos: joga-se, fazem-se apostas, fala-se de férias, de dinheiro, de ir apreciar um conflito de rua com cristãos à mistura – sem grandes preconceitos, e apesar de haver uma vontade de realismo evidente em todos os detalhes, ao nível dos diálogos o anacronismo é o tom

predominante. Nesta sequência foca-se o tema do filme: há uma primeira perseguição pública aos cristãos e desenvolve-se o interesse pessoal de Marcus Superbus por Mercia. O primeiro encontro entre Marcus e Mercia constitui um pretexto para usar as potencialidades dramáticas do grande plano e do tratamento da luz. O filme, aliás, mostra a importância que a *Paramount Pictures* atribuía à cinematografia que, no filme, esteve a cargo do excepcional fotógrafo e director de fotografia Karl Struss (1886-1981), que trouxe novos valores plásticos para o cinema. Pertencera ao círculo dos célebres fotógrafos Clarence H. White (1871-1925) e Alfred Sietglitz (1864-1946), e rumou a Hollywood nos anos vinte, tendo sido contratado por DeMille como *still photographer*, mas a sua sofisticação em matéria de filtros, lentes e luz permitia-lhe produzir fotografias plasticamente inovadoras que começou a aplicar no âmbito da fotografia cinematográfica[462]. De resto, tinha ganho o Óscar em 1927, com *Sunrise*, de W.F. Murnau. DeMille colocou-o a trabalhar com Wickoff, mas o seu trabalho começou a destacar-se com *Forbidden Fruit* (1920). Em *O Sinal da Cruz* os elementos plásticos da imagem estão tratados de forma extremamente cuidada. Referimo-nos ao grande plano, à organização das formas na superfície da imagem, aos valores gráficos presentes e à gama de valores pictóricos atribuídos à luminosidade e aos seus contrastes.

Quando Marcus encontra Mercia, a escala da imagem que se oferece determina com uma precisão maior a relação que se estabelece entre o espectador e as personagens, e entre as personagens. Composto com valores lumínicos criteriosos, o efeito estético e emotivo do grande plano revela-se um recurso único da linguagem cinematográfica.

[462] Eyman, Scott - *Idem*, p. 166.



Fig. 77 - O grande plano - Elissa Landy (Mercia) em *O Sinal da Cruz*

Ao conhecer Mercia, Marcus começa a mudar e, mais tarde, numa sequência de vasto recorte bíblico que adapta livremente material dos Livros do Génesis e do Êxodo[463], quando Mercia vai à fonte, Marcus apaixona-se. Num filme com cristãos, o episódio na fonte constitui-se como uma cena de catálogo porque funciona como um lugar essencial do imaginário do judaico e do cristão, mais uma vez recorrendo à rememoração e reconhecimento como estratégia de aproximação do público.

Mas o trabalho de cinematografia associado à *mise-en-scène* revela-se em vários momentos do filme. Destaco cinco imagens: a visão da corte de Nero e da subida dos cristãos para a arena, a composição dos conjuntos, o episódio de diálogo entre Marcus e *Tigelinus* e o encontro dos cristãos em Roma. Nas cinco, as fontes iconográficas e compositivas estão solidamente alicerçadas na cultura europeia, e são as da tradição pictórica do classicismo barroco: refiro-me à composição em diagonal que nos oferece a corte de Nero e à composição diagonal da subida dos cristãos para a arena. As duas imagens são frisos que contam histórias de massas enquadradas em composições evidenciadas por diagonais bem marcadas: escadas sob fundos arquitecturais. A coreografia das massas constitui uma das facetas que começou a mudar radicalmente na pintura a partir da Revolução Francesa. Exemplarmente trabalhada no teatro pelo

[463] Destacamos três passagens elucidativas da Bíblia: «E fez ajoelhar os camelos fora da cidade, junto a um poço de água, pela tarde, onde as moças saíam a tirar água.» (Génesis, 24, 11); «E a donzela era mui fermosa à vista, virgem, (…) e desceu à fonte, e encheu o seu cântaro, e subiu.» (Génesis, 24, 16); «E o sacerdote de Midia tinha sete filhas, as quais vieram tirar água, e encheram as pias para dar de beber ao rebanho de seu pai.» (Êxodo, 2,16).

encenador alemão Max Reinhardt (1873-1943) no princípio do século XX, a coreografia das massas em movimento transitou quase directamente para Hollywood, para onde emigraram inúmeros cineastas, encenadores e artistas alemães no decurso dos anos 20 e 30. DeMille impôs-se como um dos realizadores que melhor soube trabalhar com grandes conjuntos de figurantes. Na terceira imagem, o classicismo do conjunto sobressai numa composição triangular bem enquadrada. Na quarta imagem sublinho o uso do plano americano e o efeito de *chiaroscuro* tipicamente barroco que se surpreende no diálogo entre Marcus Superbus e *Tigelinus*, onde se evidenciam uma luminosidade e um efeito de contra-luz extremamente depurados. Na belíssima quinta imagem, o sermão na *Cestian Bridge,* é preciso evocar múltiplas referências pictóricas, com destaque para um tratamento da luz que evoca a pintura de Rembrandt, e a extraordinária composição triangular do conjunto. Também é preciso referenciar-se o trabalho fundamental desenvolvido no âmbito do *storyboard* concebido por Dan Sayre Groesbeck que já trabalhara com DeMille em filmes anteriores[464].



Figuras 78, 79 – Composições em diagonal - A corte de Nero e a subida dos cristãos para a arena, *O Sinal da Cruz*



Fig. 80 - A composição do plano: o povo de Roma, *O Sinal da Cruz*
Fig. 81 - O uso do *chiaroscuro*: diálogo entre Marcus Superbus e Tigelinus, *O Sinal da Cruz*

[464] Foram os casos de *Os Dez Mandamentos*, de 1923, e de *Os Rei dos Reis*.



Fig. 82 - A composição e a luminosidade: O sermão na *Cestian Bridge, O Sinal da Cruz*

Entretanto, no palácio, a imperatriz Popeia Sabina[465] (Claudette Colbert) toma banho. Regressa-se à devassidão, agora no feminino. Na historiografia, na cultura e no cinema, a devassidão de Nero está indissociavelmente ligada ao papel que as mulheres desempenharam na sua vida, primeiro a mãe, depois a primeira esposa, e depois ainda a ambiciosa imperatriz Popeia Sabina. No filme, Popeia é caprichosa e vingativa, misturando-se o desejo de poder com a agressividade sexual. Ao longo de todo o filme, Popeia diverte-se com a hipótese da morte de Mercia, e pressiona Nero para que esse desfecho ocorra. A sua aparição constitui uma das maiores *extravaganzas kitsch* do cinema: o banho em leite de burra[466], justamente recuperando o interesse latente nos incidentes passados em casas de banho a que já fizemos referência, e que não passavam

[465] Popeia Sabina (n. 31 d.C.) - a família pertencia à ordem equestre, pelo que havia a ambição de subir socialmente. Casou por duas vezes, e tornou-se amante de Nero, que se livrou do marido de Popeia para se unir a ela. Nero e Popeia terão tratado da morte da mãe de Nero, Agripina. Nero divorciou-se de Octávia e casou-se com Popeia. Mais tarde, grávida, morreu na sequência de um aborto forçado por Nero. Ver Salisbury, Joyce E. - *Encyclopedia of Women in the Ancient World*, ABC-CLIO, 2001, p. 285.

[466] No filme, foi realmente um banho em leite em pó. Chieriehetti, David - *Mitchell Leisen - Director de Hollywood*, S. Sebastién, Filmoteca Española, 1997, p. 57-59. Na História, o banho em leite de burra está atestado como um costume frequente na vida privada das mulheres da aristocracia, tendo sido enaltecido pelo escritor Plínio-o-Velho.

indiferentes ao público de época. Sobrecarregada de elementos que devem mais aos eclectismos oitocentistas e ao gosto de *fin-de-siècle* do que ao classicismo do mundo antigo, a vida privada romana revela-se aqui por via do decorativismo que caracterizou o século XIX ao nível do mobiliário, e num guarda-roupa que mais reflecte as novas tendências da moda nos anos 20 e 30 do que o traje da aristocracia romana.

Trata-se de uma sequência inteiramente fechada em fronteiras visuais claramente definidas a partir da figuração das fontes que marcam o início (a câmara afasta-se para revelar detalhes do plano) e o fim da sequência (a câmara reaproxima-se do ponto inicial e fixa-se). Para o espaço interior, DeMille ter-se-à baseado em modelos romanos reconstituíveis[467].



Figuras 83, 84 e 85 - Excessos visuais: o banho da imperatriz Popeia, *O Sinal da Cruz*

No episódio, Popeia recebe Dacia (Vivian Tobin) para falarem de intrigas, percebendo-se o interesse sexual de Popeia por Marcus, os previsíveis ciúmes e o desejo de vingança resultante da rejeição. Ao longo do filme, Marcus e Mercia tornam-se as vítimas da dupla maquinação Tigelinus-Popeia e todas as intrigas giram à volta do desejo de poder de um pretoriano e de uma imperatriz que manipularão tudo e todos para conseguirem os favores de Nero. Na conversa entre as duas *amigas* repete-se e acentua-seo tom comezinho e anacrónico dos diálogos anteriores.

> Popeia: Why, Dacia, you're perspiring with news.
> Dacia: I was famished for a chat.

A sequência termina de forma sexualmente ambígua com Dacia a entrar na piscina depois de Popeia dizer:

[467] Black, Gregory D. - *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the movies*, Cambridge Univ. Press, 1996, p. 66.

Take off your clothes, get in here and tell me all about it.

Mas os diálogos apenas servem de pretexto contextualizante numa sequência em que a força maior reside no cenário, no modo como os objectos e situações se ligam para sugerir outros (os gatos a lamber o leite), na exibição de detalhes fetichistas (os pés e sapatos de Dacia)[468] e no estranho e poderoso erotismo criado com a invenção do banho de Colbert.




Figuras 86 e 87 – Os pés de Dácia e os gatos a beberem leite, *O Sinal da Cruz*

De seguida, o filme evolui para um conjunto de peripécias que se contam em montagem paralela, e que integram o público na realidade cristã: o sermão, o suplício de Stephen, numa sequência de tortura violenta pelo que se sugere e não pelo que se vê[469] (num artifício que DeMille voltará a usar) e o agressivo massacre dos cristãos. Nada mais resta a Marcus do que subtrair Mercia à sua devoção religiosa. Com este objectivo, Marcus leva Mercia para o seu mundo, acreditando que ela ainda pode modificar-se, obriga-a a assistir às diversões dos seus, forçando-a, até, a ser seduzida por Ancaria, « … *the most wicked and talented woman in Rome*… ». DeMille conciliou assim, e de forma única, o puritanismo vitoriano e dos primeiros colonos norte-americanos (apreciável nos comportamentos dos cristãos e de Mercia) com o decadentismo exibicionista do *fin-de-siècle*, evidenciado no exagero dos conteúdos eróticos e sexuais associados à civilização romana. No entanto, e apesar do tom hiperbólico da sequência, lembremos que na Roma Neroniana os cultos helenísticos, orgíacos e dionisíacos

[468] Para este assunto, consultar Kerber, K.L. - *Erotic Symbolism*, New Delhi, Global Vision Publishing House, 2005.
[469] Ver Fraser, George Macdonald - *The Hollyood History of the World*, p. 24.

estavam em plena expansão e recordemos também o erotismo exacerbado revelado pela descoberta dos frescos de Pompeia.

No episódio em que se dança e canta *The Naked Moon*, DeMille e Leisen prepararam cuidadosamente o cenário da orgia[470], outro espaço típico da representação do mundo romano. Já em 1930 DeMille se tinha aventurado noutra experiência em que Leisen também colaborara: *Madam Satan*, um dos três filmes que DeMille fez para a M.G.M., que se enquadrava perfeitamente nos grandes temas da carreira de alguém que teimava na ideia de produzir filmes que incluíam sempre cenas picantes e episódios de cama, e a quem Leisen se referiu com ênfase, considerando que «DeMille had no nuances. Everything was neon lights six feet tall: Lust, Revenge, Sex, You had to learn to think the way he thought. »[471]. *Madam Satan* situava-se numa espécie de fronteira que se constituia como um primeiro teste para o Código Hays e contava a história de uma mulher que, para reconquistar o marido, se transformava numa sedutora reencarnação da *vamp* de outros tempos[472], no enquadramento de uma poderosa *mise-en-scène* situada no interior de um *zeppelin* repleto de elementos *Art Déco* e jogos de luz e lectricidade. Na sequência do baile, os números musicais foram detalhadamente trabalhados pelo coreógrafo Leroy Jerôme Prinz (que também coreografou o episódio com as bailarinas na corte egípcia de Séti I, em *Os Dez Mandamento*s de 1956), oscilando entre o *vaudeville* e um exercício modernista de *ballet* onde pontuava o bailarino Theodore Kozloff como *Mr. Electricity*[473]. Um dos aspectos mais interessantes do filme era a visualidade do corpo assumida pelos extraordinários figurinos do famoso Gilbert Adrian[474] (que vestiu Garbo, Shearer e Crawford, entre outras), destacando-se várias figurações semi-nuas, com relevo natural para a exibição do corpo de Kay Johnson (Madam Satan) ao envergar um dos mais célebres e polémicos[475] vestidos produzidos para um filme. A película provocou algum desconforto nos meios ligados à

[470] Black, Gregory D. - *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the movies*, Cambridge Univ. Press, 1996, p. 67.
[471] Gaines, Jane M. - 'On Wearing the film Madam Satan (1930)', In: Bruzzi, Stella e Gibson, Pamela Church - *Fashion Cultures: theories, explorations and analysis*, N. York , Routledge, 2000, p. 161.
[472] Poole, W. Scott - *Satan in America: the devil we know*, U.S.A., Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 144.
[473] Gaines, Jane M. - *Idem*, p. 165-166.
[474] Adrian Adolph Greenberg (1903-1959) – foi um famoso desenhador de moda e da sua prestação extensíssima destacou-se o guarda-roupa concebido para o filme *O Feiticeiro de Oz*.
[475] Munich, Adrienne (ed.) - *Fashion in Film*, U.S.A., Indiana university Press, 2011, p. 135.

censura[476]. A questão do corpo foi evidentemente retomada em *O Sinal da Cruz*, e a sequência que se presencia em *The Naked Moon* passou na censura do Código Hays mas, quando o filme estreou, várias revistas lançaram a polémica das liberdades sexuais exibidas, o mesmo acontecendo com os meios religiosos de Nova Iorque, do Ohio, de Kentucky. Naturalmente, o mundo católico mobilizou-se para atacar o filme[477], mas Cecil B. DeMille opôs-se sempre a que se efectuassem cortes no filme. As canções e danças de Ancaria assumem-se como o contraponto certo para os poemas e orgias de Nero: Ancaria seduz Mercia, mas esta nem a ouve, nem a vê, tal como Ancaria não consegue suportar os cânticos cristãos, que se ouvem na rua, e que são a única coisa que parece interessar a Mercia. Na música e na *vida*, a águia e a pomba mostram-se em completa oposição, exibindo uma antítese de valores extraordinariamente contemporânea. De facto, na ausência de valores associada ao paganismo ressoava o eco de uma outra oposição contemporânea: a desordem ateísta *versus* valores cristãos, que DeMille abordara em *The Godless Girl*, em 1928, onde a protagonista afirmava em determinada altura: *This is the Scientific Age – we don't need a God!,* centrando o filme nas grandes preocupações morais de DeMille e, naturalmente, no eixo dos dilemas sobre a desordem comportamental que cativou a cultura ocidental nos anos trinta, e que fez com que o filme fosse um sucesso na U.R.S.S. e na Alemanha. Neste contexto, a dinâmica Mercia-Ancaria revela-se muito interessante porque o que se opõe passa por duas visões públicas do corpo, a representação de corpo pagão e a do cristão que, no fundo, se constituíram como duas visões longamente construídas na cultura ocidental, invertendo a representação do corpo no cristianismo tudo o que parecia essencial no corpo greco-latino pagão. Com o Cristianismo assistimos a uma outra exibição do corpo[478] e um dos aspectos que torna o filme fascinante consiste na ambiguidade com que o corpo humano é tratado em diversos momentos, apresentando-se o corpo cristão como imagem inovadora contra a exibição e a desordem pagãs, num misto de atracção fatal por ambas as vertentes[479].

---

[476]Black, Gregory D. - *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, U.K. Cambridge University Press, 1994, p. 57

[477] DeMille escreveu na sua *Autobiografia* que Will Hays o chamou para saber o que é que ele iria fazer com aquela cena, ao que DeMille teria respondido que não iria fazer nada. Black, Gregory D. - *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the movies*, Cambridge Univ. Press, 1996, p. 69.

[478] Simon Goldhill consagra várias reflexões ao tema. V. Goldhill, S. - *Amor, Sexo e Tragédia - A contemporaneidade do classicismo*, Lisboa, Aletheia Editores, 2006, p. 127.

[479] Ver Sanders, Theresa - *Celluloid Saints: images of sanctity in film*, Mercer University Press, 2002, pp. 38-39.



Figura 88 - Marcus, Mercia e Ancaria, *O Sinal da Cruz*

Marcus é aquele que está completamente integrado nos valores romanos e não reconhece outros, ao contrário de Nero, que sabe perfeitamente o que é que os cristãos pretendem, bem como o que o imperador deve fazer para o impedir. Marcus não tem uma noção clara do que representa a fé cristã e, por isso, tenta influenciar Mercia. Só à medida que as circunstâncias ficcionais evoluem é que Marcus entende a dimensão do culto a que Mercia se entrega e a dimensão pessoal dessa entrega. Diz Marcus:

> Something has twisted you out of all natural feeling. Your kind of life, your faith has done it. I've always believed that cristianity was merely stupid, but it's vicious if it can do this to you (…) Don't you see what this thing has done to you? (…) It's made love impossible for you.

Tigelinus interrompe os acontecimentos e Mercia é presa. Marcus ainda tenta salvá-la intercedendo junto dos imperadores, mas Popeia manipula Nero e, não havendo conversão de Mercia à vista, Marcus percebe finalmente a extensão do seu isolamento e compreende que será obrigado a escolher entre Roma e a mulher que ama.



Figura 89 – O isolamento de Marcus, *O Sinal da Cruz*

O palco começa a ser montado para o espectáculo final: até este ponto o filme desenvolveu-se dentro de parâmetros previsíveis. Um dos aspectos que se destaca desse conjunto é a organização do cenário e do guarda-roupa associados à vida romana, a cargo de Mitchell Leisen, que apresenta uma concepção visual bastante depurada da Antiguidade, se lembrarmos a linearidade e geometria do espaço conseguidos num cenário como a sala do trono de Nero (fig. 90), ou o grau de imaginação revelado na reconstituição da sequência onde se dança *The Naked Moon*. (fig.91)



Figuras 90 e 91 – Cenários, *O Sinal da Cruz*

Mas na arena tudo muda e assume-se em pleno uma certa ideia do Império: em Roma, os jogos eram um espectáculo de poder e de morte[480] muito pior do que qualquer das representações que deles se viu no cinema. A arena destinou-se a constituir um ponto alto no cinema sobre o Mundo Antigo e destinou-se a mostrar uma complexa representação contemporânea de Roma como civilização predadora e dissoluta, associando-se a uma série de ideias fundamentais que a contemporaneidade definiu sobre a Roma Imperial: a histeria colectiva, o pesadelo da exibição do mal e o martírio dos cristãos. Para o público contemporâneo, a representação de uma Roma cruel vinha ao encontro da necessidade de mostrar superioridade cultural. Ao mesmo tempo, estimulava-se o voyeurismo a partir do ponto de vista do público. Na arena, todos dominam bem o seu papel: romanos, cristãos e leões[481]. No século XIX, o ponto de vista do público já tinha aparecido como referência, por exemplo, numa obra do pintor Simeon Solomon (1840-1905), pré-rafaelita inglês, ao mostrar um grupo de mulheres a olhar a morte de um gladiador. Em DeMille, o estratagema surge como recorrente em vários filmes e o ponto de vista do público encontra-se várias vezes sublinhado ao longo do espectáculo, dentro do espectáculo, num exercício de montagem extremamente eficaz, em que se destaca um impressionante efeito de dissolução da face de uma espectadora na máscara de um tigre, usando-se um fundido encadeado (fig. 95) destinado a reforçar o sentimento de volúpia à visão da animalidade.

[480] Em 80 d.C. Tito organizou jogos onde, num só dia, houve uma carnificina de 9000 animais e combates de gladiadores até à morte. Nos jogos de Trajano, de 123 dias, mataram-se 11.000 animais e houve combates entre 10.000 gladiadores. Augusto tentou reduzir o número de espectáculos em Roma para dois por ano com sessenta pares de gladiadores. Mas nos tempos seguintes os números recrudesceram. Gooldhill, Simon - *Amor, Sexo e Tragédia - A Contemporaneidade do Classicismo*, p. 284.

[481] Marchena, Óscar Lapena - *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, p. 242, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355



Fig. 92 - Simeon Solomon – *Habeat!,* 1865, óleo sobre tela

Uma vez mais, partindo de uma tradição cultural já definida, o cinema construiu longamente o seu próprio ritual dos acontecimentos ocorridos na arena e, neste ponto preciso, DeMille levou o cinema de Hollywood para uma perfeição a que ele não regressou a não ser décadas mais tarde.



Figuras 93 e 94 – A arena, *O Sinal da Cruz*

Para o cenário principal, DeMille construiu um anfiteatro maciço e esvaziou os jardins zoológicos locais[482], introduziu o espectáculo com um grande plano panorâmico da arena e um plano geral em *plongée* sobre os gladiadores. Ao longo de toda a sequência, sucedem-se planos de conjunto, planos americanos, grandes planos e planos

[482] Black, Gregory D. - *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the movies*, p. 66.

de pormenor, todos eles precisos e destinados a favorecer e a sublinhar determinados detalhes extremamente significativos da narrativa visual. Nos jogos romanos, o público encontrava-se altamente estratificado, tal como a sociedade romana, com alas socialmente delimitadas. Para as elites romanas, os jogos eram um trampolim na busca de estatuto e de poder[483]. Vulgarmente, e a não ser na comitiva do imperador, não havia mulheres no público mas, ocasionalmente, apareciam mulheres na arena[484]: no tempo de Nero, tanto mulheres como senadores caíram em desgraça por terem ido assistir aos jogos[485].

Desde a sequência da orgia romana, a perspectiva de mostrar um espectáculo dentro de outro percorre todo o filme, incusivamente em detalhes deliciosamente anacrónicos como o da matrona que critica o marido por não ter arranjado melhores lugares no Coliseu. DeMille concentra-se, precisamente, na representação de todo o tipo de detalhes do comportamento do público, (espectáculo dentro do espéctaculo que decorre na arena), mostrando homens e mulheres em planos em que se exibem reacções contrastantes de volúpia, de prazer de ver a morte ou de sofrimento, como se as imagens reflectissem um espelho de humanidade e desumanidade. A maestria relativa à exibição das massas aparecia como dado absolutamente adquirido, como sublinhou Martin Scorsese, ao dizer que DeMille sabia perfeitamente emoldurar o tratamento de grandes grupos[486].





Figuras 95 e 96 – Emoções no público: a volúpia e a tristeza, *O Sinal da Cruz*

[483] Golddhill, Simon - *Amor, Sexo e Tragédia - A Contemporaneidade do Classicismo*, p. 286.
[484] Markel, Rita J. - *The Fall of the Roman Empire*, Twenty-First Century Books, 2007, p. 25.Ver também McCullough, Anna - *Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact* Classical World - Volume 101, Number 2, Winter 2008, pp. 197-209.
[485] Futrell, Alison - *The Roman games*: a sourcebook, Wiley-Blackwell, 2006, pp. 154-155.
[486] A citação de Scorsese encontra-se em Eyman, Scott - *Idem*, p. 324.



Fig. 97 – Contrapicado: o público de polegar para baixo, *O Sinal da Cruz*

Nos tempos imperiais, no tempo de Tito, por exemplo, os jogos incluíam *penationes* e *venationes* (pelejas de animais), de longa tradição relacionada com o carácter imperialista de Roma[487], havia execuções de criminosos, em que as vítimas eram crucificadas ou *damnatio ad bestas*, espectáculos de *naumaquia* (reconstituição de batalhas célebres), outras reconstituições e encenações que envolviam mortes reais[488], e combates entre gladiadores[489]. Nero, por seu lado, ofereceu ao povo romano todo o tipo de jogos: *Juvenales*, jogos de circo, jogos cénicos e combates de gladiadores. Nas *Juvenales* tolerou mesmo a participação dos velhos consulares e das velhas matronas. Nos Jogos Máximos, os papéis surgiam desempenhados pela maior parte das personagens das duas ordens e dos dois sexos, aparecendo Nero em companhia de membros do Senado. Estabeleceu, também, pela primeira vez em Roma, jogos quinquenais a que deu o nome de *Neronia.*[490].

[487] Os primeiros animais a aparecer nos jogos terão sido precisamente os elefantes. Futrell, Alison - *The Roman games*: *a sourcebook*, p. 8.
[488] Moreno, Javier Garrido - 'El anfiteatro: una oscura imagen de la antiga Roma', In: *Berceo*, 149, 2005, p. 163.
[489] Cfr. http://pt.wikipedia.org/wiki/Jogos_inaugurais_do_Coliseu
[490] Joly, Fábio Duarte - *Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero, 2005*
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742005000200005&script=sci_arttext
(consultado em 30/06/2009)

Em *O Sinal da Cruz*, DeMille encenou combates de gladiadores, combates de homens contra animais, lutas de gladiadoras contra anões (que aconteceram em Roma, embora mais tarde, nos tempos de Domiciano), oferta de mulheres a gorilas e a crocodilos e o martírio do grupo de cristãos. O primeiro número é o dos gladiadores, o lado naturalmente obscuro da civilização romana[491], mas de longa tradição[492] sedimentada no aperfeiçoamento das mais profundas virtudes romanas[493], mas que começara a ganhar novos significados na sociedade imperial[494]. O gladiador era treinado para matar e para morrer, tendo este universo visual ficado catalogado na pintura académica do século XIX de que Jean-Léon Gérôme foi um cultor importante. Depois, o cinema italiano tinha fornecido *Cabíria,* em 1914, como referente fílmico.

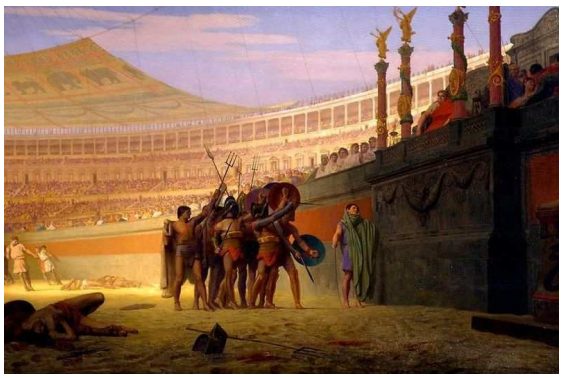




Fig. 98 - Jean-Léon Gérôme - *Ave Caesar! Morituri te salutant,* 1859, óleo sobre tela
Fig. 99 - Jean-Léon Gérôme - *Pollice-Verso-(Thumbs-Down)*, 1872, óleo sobre tela

Em *O Sinal da Cruz*, apresentam-se várias categorias de gladiadores e o público assiste a uma sucessão de detalhes de grande violência e crueldade[495] através de planos e *inserts* em que determinados objectos surgem ampliados, sublinhando a extrema brutalidade e personalizando e dramatizando as lutas.

[491] Gooldhill, Simon - *Amor, Sexo e Tragédia - A Contemporaneidade do Classicismo*, p. 283. Diz-nos o autor: «A mestria burocrática e tecnológica de Roma - os aquedutos, as estradas e administração imperial - não consegue atenuar as diferenças gritantes de uma sociedade que adorava observar animais bravios a comer seres humanos vivos e ficava em êxtase quando via homens a esquartejarem-se uns aos outros.»
[492] Os combates de gladiadores estenderam-se desde os primórdios, 286 a.C. até ao século VI d.C. Tradicionalmente, os combates entre gladiadores provinham de antiga tradição, segundo a qual era necessário que sobre a sepultura de um morto combatessem dois homens, para que o sangue da vítima apaziguasse a alma do defunto. Ver, por exemplo, Futrell, Alison - *The Roman Games: a Sourcebook*, Wiley-Blackwell, 2006, pp. 3-4.
[493] Golddhill, Simon - *Idem*, p. 288.
[494] Moreno, Javier Garrido - *Idem*, p. 157.
[495] Fraser, George Macdonald - *The Hollywood History of the World*, Penguin, p. 23.





Fig. 100 - Maciste, em *Cabíria (*1914), de G. Pastrone
Fig. 101 - Luta de gladiadores, *O Sinal da Cruz*



Fig. 102 - Luta de Gladiadores, *O Sinal da Cruz*

Antes de os cristãos subirem para a arena sucede-se, pois, um desfile de atrocidades: uma rapariga é comida por crocodilos, outra é oferecida a um gorila (o filme *King-Kong* estava a ser nessa altura realizado pela RKO, companhia rival da *Paramount Pictures*), homens lutam com ursos até à morte, gladiadoras e anões lutam e matam-se em delírio, num infindável desfile de horrores que culmina com os cristãos a serem comidos pelos leões. Na realidade romana, o castigo dos criminosos constituía um espectáculo secundário, uma vez que os jogos terminavam com as lutas de gladiadores. No entanto, a presença dos cristãos na arena revela outro exemplo de um

tema explorado na literatura e na pintura académica europeia e a forma como Jean-Léon Gérôme imaginou e recriou o tema da entrada dos leões numa arena onde estão mártires a rezar forneceu certamente pistas visuais importantes. O cinema, contudo, ganhou a aposta: o conjunto dos leões a subirem para a arena em *O Sinal da Cruz* é um momento de cinema realmente impressivo, quer visual, quer sonoramente.









Fig. 103 - Jean-Léon Gérôme – *As últimas orações dos mártires cristãos*, 1872, óleo sobre tela
Fig. 104 - A representação possível do nu, *O Sinal da Cruz*
Figuras 105 e 106 - A impressionante subida dos leões para a arena em *O Sinal da Cruz*

A saída dos cristãos para a arena reproduz o trajecto da sombra para a luz e as múltiplas metáforas obtidas com os jogos de luz e sombra convergem para este ponto. Em rebanho, os cristãos vão passar pelo ritual da conversão, sacrifício e purificação e o cinema codificou bem esta passagem da sombra para a luz como aceitação do destino que canoniza o martírio cristão[496]. Até ao fim, Marcus ainda acreditava que podia salvar Mercia se ela renunciasse, o que não acontece porque Mercia continua a falar de eternidade. Marcus percebe que só poderá tê-la se aceitar a ideia da vida eterna, e então decide imolar-se com ela, o que torna o filme mais ambivalente do que a peça de

[496] O tema da aceitação da morte voltará a estar presente em *The Robe* (1953), de H. Koster.

Barrett. Na peça, Marcus convertia-se ao cristianismo. No filme, ele decide ir para arena, não por se converter a Cristo mas por amar Mercia. No último plano, Marcus e Mercia sobem juntos para a morte, em episódio a que já aludi anteriormente.



Fig. 107 - A imolação de Marcus e Mércia, *O Sinal da Cruz*

Contemporâneo da Grande Depressão, *O Sinal da Cruz* foi considerado na altura escandaloso. O Código Hays entrou em vigor definitivamente em em 1934 e, em 1944, quando o filme voltou a passar nas salas, acrescentou-se um prólogo «moderno» e retiraram-se as sequências mais ousadas, tendo sido reposto com essas mutilações até 1989, altura em que foi restaurado e, mesmo então, a estética *pre-code* ainda suscitou algum espanto.



Figuras 108 e 109 – Visões pre- code, *O Sinal da Cruz*

O principal problema relacionado com a censura de costumes passava pelas sequências de muita violência na arena. O filme é a preto e branco, mas vêem-se

gladiadores feridos a esvair-se em sangue, todo o programa das festas circenses está repleto de números sádicos de todo o género (a mulher nua oferecida ao gorila, de clara conotação sexual, a luta entre anões e amazonas, a mulher que é comida pelo crocodilo e a visão de cabeças decepadas, entre outras preciosidades…). Depois, para além de exibir o corpo masculino e feminino praticamente nus (as mártires cristãs e os amantes de Nero), ainda associou os comportamentos pagãos e decadentes à exibição de conteúdos homoeróticos e lésbicos na célebre sequência *The Naked Moon*. Mas, para DeMille a questão sexual era indissociável da própria vida e valeu-lhe frases como a que transcrevemos, e que foi publicada em 1930, numa revista portuguesa de cinema de época: «A obra da carne é para os seres humanos o que a agulha magnética é para um pedaço de terra.»[497]. A exibição destes pontos de vista tornou-se problemática e, na época da estreia, a Paramount enviou uma cópia do *script* a um dos membros mais importantes da comunidade de fé de Nova Iorque, o bispo e teólogo metodista Christian F. Keisner. A resposta foi:

> The script sent to me is reppelent and nauseating to everythinking Christian. It endeavors to get a lot of lewd scenes and sex-appeal exhibitions on the screen and then dresses the whole with a cheap and unhistorical hodge-podge of hymns and incidents from sacred Christian martyrdom… (…)[498].

Essa marca constituiu-se também, justa ou injustamente, e até hoje, uma característica invariavelmente associada à representação fílmica dos comportamentos e mentalidades na Roma Imperial. Em 1934, DeMille voltou a tentar inserir conteúdos ousados no seu filme seguinte, mas o Código Hays já não o permitiu[499] da mesma forma. O filme chamava-se *Cleopatra*.

[497] DeMille, Cecil - 'A questão sexual no cinema', In: *Cinéfilo*, n.º 74, 18 de Janeiro de 1930, p. 10.
[498] Barrios, Richard - *Screened out: playing gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, N. York, Routledge, 2002, p. 91.
[499] Barrios, Richard - *Idem*, p. 83.

3.2. A serpente do Nile:um fresco sobre o Egipto Ptolomaico em *Cleopatra* (1934)

> Cleópatra é uma das mais
> famigeradas reconstituições históricas de
> Cecil B. DeMille, um dos filmes que, nas
> habituais apreciações sobre o cineasta, mais
> se confunde com os preconceitos
> desfavoráveis e a ironia fácil que sobre ele
> tem recaído.
>
> João Bénard da Costa

As representações relativas a Cleópatra VII, Thea Filopator Nea Ísis (51- 30 a.C.) e as suas relações com Roma têm sofrido mudanças em função de culturas e meios de comunicação, e reflectem, com particular incidência, representações de raça, império, sexo e poder feminino[500]. Desde o seu próprio tempo, o caso de Cleópatra VII reflectiu a parcialidade com que se fez a História. Os contemporâneos dos círculos ligados a Octaviano, futuro imperador, logo a assumiram como *meretrix regina*, a rainha derrotada pela República, e criticaram-lhe o comportamento sexual[501].

À semelhança do que aconteceu, durante muito tempo, com o estudo do período helenístico, a historiografia desprezou até bastante tarde o estudo da dinastia ptolomaica. A época só começou a ser devidamente estudada na última década do século XX e materializou-se em actividades de divulgação que, inclusivamente, ultrapassaram os meios académicos[502], e o discurso de certa historiografia recente não erradicou totalmente as parcialidades anteriores. Segundo Maria Wyke, a biografia de Cleópatra, de E. E. Rice, publicada em 1999, ainda avança com uma visão subjectiva e trágica da rainha ptolomaica. O mesmo se passa com os trabalhos escritos por Michael Foss, *The Search for Cleopatra*, de 1997, ou Laura Foreman, *Cleopatra's Palace: in search of a Legend*, de 1999. Diz-nos Wyke que muita historiografia do século XX

[500] Wyke, Maria - *Projecting the Past: ancient Rome, cinema and History*, p. 74.
[501] É o caso do poeta Sextus Propércio, do círculo de Mecenas e de Octaviano, ou os casos de Horácio, Virgílio e Díon Cássio. V. Wyke, Maria - *The Roman Mistress*, Oxford University Press, 2002, pp. 195 e 207.
[502] Sales, José das Candeias - *Ideologia e propaganda real no Egipto ptolomaico* (350-30 a.C.), Lisboa, Gulbenkian - FCT, 2005, p. 24-27.

estruturou a representação da rainha egípcia como objecto erótico, tanto para autores, como para leitores que, normalmente, ou maioritariamente, eram masculinos.

Cleópatra VII foi rainha num tempo helenístico, e coroada em moldes egípcios, ou seja, orientais. Revestindo-se de conotações ideológicas importantíssimas, tanto para o Egipto como para o próprio futuro espiritual de Roma, o seu poder integrava-se na divinização do culto dinástico dos reis mortos, fortemente sacralizado e parte integrante do culto público. Os ptolomeus divinizados usavam as insígnias dos deuses e o culto das rainhas inseria-se neste conjunto. Além disso, a dinastia ptolomaica filiou-se em determinadas divindades que a fundamentavam ideologicamente, caso do casal divino Serápis e Ísis, *theoi soteris* (deuses salvadores), deuses que a sustentavam: Cleópatra VII assumiu o qualificativo de encarnação divina *Nea Ísis* a partir de 34 a.C. Para os romanos, tal constituía uma barbaridade animal e Cleópatra foi desprezada porque ousou opor um deus que ladra (Anúbis) a Júpiter[503]. Tinha também no nome o qualificativo de eficiência-benevolência *filopatris*, ou seja, «que ama a sua pátria», epíteto inédito nos reis da dinastia e extraordinariamente importante de um ponto de vista político e cultural, justificando a sua extrema popularidade. A denominação adoptada por Cleópatra denota um apego profundo e nacionalista ao território e povo egípcio, facto que a torna numa soberana muito especial, rainha de uma monarquia helenística, o Egipto, e vista como tal[504]. Coroada como *theos*, à semelhança de outros reis da dinastia, no seu tempo o exercício da soberania já estava condicionado e limitado pelo reconhecimento de Roma, que não valorizou nenhum dos epítetos ou qualidades da rainha. Os poetas romanos também não. Mais: a própria historiografia que narrou a história das relações de Cleópatra VII com Júlio César e Marco António valorizou o confronto de duas tendências de poder antagónicas nas concepções e nos interesses[505]. Com o nascimento de Cesarião, Cleópatra insistiu na doutrina estereotipada da legitimação pelo nascimento divino, uma vez que Cesarião tinha um destino a cumprir em relação a Roma, e tornava-se necessário mostrá-lo como um novo Hórus. Para tanto,

[503] Wyke, Maria - *The Roman Mistress*, Oxford University Press, 2002, p. 208.
[504] Sales, José das Candeias – *Ideologia e propaganda real no Egipto ptolomaico* (350-30 a.C.), Lisboa, Gulbenkian – FCT, 2005, p. 204. V. também Marchena, Óscar Lapena – *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355. O autor afirma também: « En el caso de la Antiguidad cinematográfica, el caso más emblemático se refiere al personaje Cleopatra , que praticamente siempre ha sido mostrada como alguien exótico, oriental, sensual, irracional y prácticamente nunca como lo que era, la máxima representante de una monarquia helenística».
[505] Sales, José das Candeias – *Idem,* p. 54.

Cleópatra usou nomes conhecidos e contextualizados no ambiente cultural grego e egípcio.

Dizem-nos os dados da historiografia e da cultura que Cleópatra pretendeu formar com Marco António um estado romano-egípcio com carácter hereditário. O encontro extraordinário entre as hostes egípcias de Cleópatra VII com os três chefes romanos - Júlio César, Marco António e Octaviano - assinalou uma alteração radical nos moldes da vida política do Mediterrâneo. Cleópatra, o Egipto e, em sentido mais vasto, o Oriente, foram aparentemente vencidos, e o Império Ocidental de Octávio César Augusto triunfou. De acordo com muita da historiografia moderna, a vitória em *Actium*, em 31 a.C., culmina um processo de fim da República Romana, mas representa de forma inequívoca a valorização de tudo o que se assumia como tradicionalmente romano. Octaviano possuía uma noção clara do que pretendia para a esfera pública e, porque foi um acérrimo defensor das tradições romanas, colocou-se sempre no papel de defensor da república. Segundo o historiador Pierre Grimal, a ambição de Octaviano salvou a civilização romana[506]. A sua vitória sobre Cleópatra, representando a vitória do masculino sobre o feminino, constituiu-se como um mito patriarcal fundador da cultura ocidental[507]. E, apesar de valorizar as tradições romanas, Octaviano transformou, por sua vez, a comunidade de cidadãos romanos numa comunidade de súbditos ao estilo oriental. Enfim, uma vez esmagadas as intenções de Cleópatra, a historiografia e a propaganda romanas foram-lhe unanimemente desfavoráveis. Esta construção, a que a historiografia mais recente deu estranhamente continuidade, tem sido problematizada por Maria Wyke, que a considera parte integrante do mito patriarcal do poder de Augusto, equilibrado na competição entre oposições dicotómicas: liberdade e tirania, oeste e leste, macho e fêmea[508].

O mito de Cleópatra e os objetos típicos que tradicionalmente se lhe associam (a carpete, a barca, a áspide[509]) teceram-se na cultura ocidental desde o seu próprio tempo[510], prolongaram-se durante a Idade Moderna[511], mas foram particularmente

[506] Grimal, Pierre - *A Civilização Romana*, Lisboa, Ed. 70, 1993, p. 51.
[507] Wyke, Maria - *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, p. 75.
[508] Wyke, Maria - *The Roman Mistress*, p. 200.
[509] Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. - *Royal portraits in Hollywood: filming the lives of queens*, U.S.A. University Press of Kentucky, 2009, p. 73
[510] César incluiu-a em *A Guerra Civil*, figura em Plutarco, nas *Vidas*, e em Suetónio, nas *Vidas*. Dion Cássio refere-se à sua visita a César na sua *História de Roma*.
[511] Miguel Ãngelo representou-a num desenho sobre papel, de cerca de 1534. Referenciamos apenas alguns outros exemplos de representações pictóricas: (c. 1500) Andrea Solario, *Cleopatra*; (1520)

explorados ao longo do século XIX [512], e essa visão estereotipada impediu que se estudasse o papel político e cultural desempenhado pela rainha[513]. A redefinição académica dos mitos em torno da rainha contou, ainda no século XIX, com a publicação de uma biografia, em 1864, que adoptou a defesa da rainha, a obra do historiador alemão Adolf Stahr (1805-1876). Mas no século XIX a visão historiográfica dominante não foi essa, antes se constituiu como uma concepção ideológica que deu continuidade às ideias produzidas na Antiguidade, destruindo a imagem da rainha. Escritos em 1802, os célebres relatos de Dominique Vivant Denon (1747-1825), egiptólogo e erudito que participou na campanha Napoleónica no Egipto, são disso exemplo. No relato sobre Alexandria, local onde «o império da glória cedeu ao império da volúpia»[514], reflecte-se firmemente o tipo de visão que as representações históricas de oitocentos repetiram à exaustão. Tal visão era a do projecto de ocupação do Oriente – desejado pela Europa – de que Napoleão Bonaparte representa um momento fundador. Na cultura ocidental, o discurso orientalista mais não foi do que um meio de extensão do imperialismo europeu[515]. O filão do espectáculo do Egipto oferecido aos olhos do Ocidente resultava inesgotável e constituiu um dos temas principais do discurso orientalista[516], assumindo um timbre muito especial na pintura de, por exemplo, Jean-Léon Gérôme, ou em duas obras que apresentamos, uma do pintor norte-americano orientalista Frederick Arthur Bridgman (1847-1928), outra de Alexandre Cabanel (1823-1889). Em ambas, os anacronismos dominam (a tridimensionalidade, a organização das formas nas composições, as poses e atitudes adoptadas). Tudo passa por estereótipos

---

Giampetrino, *Cleopatra*; (1533-34) Michelangelo, *Cabeça de Cleopatra*; (1630's) Massimo Stanzione, *Cleopatra;* (1635), Alessandro Turchi, *A morte de António e Cleopatra;* (1639) Guido Reni, *Cleopatra;* (1642-43) Claude Lorrain, *O Desembarque de Cleopatra em Tarsus*; (1658) Jan de Bray, *(O Banquete de António e Cleopatra);* (1710) Francesco Trevisani, *O Banquete de Marco António;* (1746-47) Giambattista Tiepolo, *O Banquete de António e Cleopatra* (Labia Palace)*;* (1746-47) Giambattista Tiepolo, *O encontro de António e Cleopatra;* (1748) John Parker, *A morte de Cleopatra.* Trata-se apenas de alguns exemplos selecionados de uma lista que é muito mais vasta.

[512] Citamos, por exemplo, a ópera *Cléopâtre,* de Jules Massenet, estreada em 1914, Em 1759 aparece a obra de Anton Raphael Mengs, *Augusto e Cleopatra;* (1838) E. Delacroix, *Cleopatra e o camponês*; (1866) Jean-Léon Gérôme, *Cleopatra e César;* (1874) Jean-Andre Rixens, *A morte de Cleopatra*; (1885) do pintor Sir Lawrence Alma-Tadema, *António e Cleopatra*; (c. de 1887) Gustave Moreau, *Cleopatra.*

[513] Gimeken, Jaap Van – *Screening Difference: how Hollywood's blockbuster films imagine race, ethnicity and culture, UK*, Rowman and Littlefield, 2007, p. 46.

[514] Denon, Dominique Vivan - *Viagem ao Alto e ao Baixo Egipto*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2004, p. 56.

[515] MacKenzie, John M. - *Orientalism - History, Theory and the arts*, Manchester and N. York, Manchester Univ. Press, 1995, prefácio, p. XII.

[516] É a tese de Edward Said. Wyke, Maria - *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, p. 80.

caracterizadores do orientalismo: a questão sexual, a crueldade, o luxo[517]. No entanto, os anacronismos transformam-se em pormenores secundários face à capacidade de recriação e reinvenção artificial e artificialista de um tempo histórico.





Fig. 110 - Bridgman – *Cleópatra nos terraços de Philae*, 1896, óleo sobre tela
Fig. 111 - Cabanel – *Cleópatra testando venenos em prisioneiros*, 1887, óleo sobre tela

Ao longo do século XIX e em princípios do século XX (lembremos a ópera *Cléopâtre,* de Jules Massenet, estreada em 1914), o mito de Cleópatra emergiu, portanto, como uma narrativa mediatizada segundo determinados códigos prévios, uns de índole visual, outros de índole racista: a brancura e a africanidade constituiram tema para um longo debate historiográfico[518], os traços fisionómicos peculiares (o nariz) transformaram-se no fundamento de um comportamento fútil, volúvel e inferior, por um lado, e em potenciador assinalável do rumo da História[519], por outro. A representação contemporânea de Cleópatra não escapou a uma operação eficaz de inserção de anacronismos, intertexto, montagem, fragmentação e interpolação que a cultura ocidental lhe impôs e que, naturalmente, contaminaram a visão do cinema. Trata-se de um procedimento recorrente em matéria de cultura a que Bénard da Costa se referiu em 1991[520].

Aparecendo o cinema no pico do imperialismo europeu no mundo, a reconstituição da civilização egípcia foi, essencialmente, um pretexto decorativo para o

[517] Burke, Peter - *Eyewitnessing - The Uses of Image as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001, p. 129.
[518] Shohat, Ella - *Taboo Memories, Diaspore* Voices, UK, Duke Univ. Press, 2006, pp 167-182.
[519] Assim se referiu a ele o historiador irlandês J. B. Bury (1861-1927) em *Cleopatra's Nose*, um famoso estudo de 1916. V. Bury, J.B. - *Selected Essays*, 1930, disponível *on-line* em: http://books.google.pt/books?id=FtxM_1fBrtEC&pg=PA60&lpg=PA60&dq=bury+cleopatra's+nose&source=bl&ots=Wxphq4hz47&sig=X_dVz7hKv9Yfgr1D_A7h9KbQgn0&hl=pt-PT&sa=X&ei=CokuT8b1JceI8gOamcH4Dg&ved=0CC4Q6AEwAQ#v=onepage&q=bury%20cleopatra's%20nose&f=false (consultado em 5/02/2012)
[520] Benard da Costa, J. - *Cleopatra*, Ciclo Cecil B. DeMille, Folhas da Cinemateca, 1991.

sublinhar de dois pontos: a miragem imperialista europeia e norte-americana, já iniciada nas campanhas militares anteriores e na maior parte das produções culturais oitocentistas, desde as operações arqueológicas à ópera *Aida*, de G. Verdi, como vimos anteriormente, e a representação dos amores de um determinado arquétipo de mulher oriental que o Ocidente sintetizava em Cleópatra. Desde o início, o cinema revelou-se como o melhor veículo para a transmissão e massificação de mitos irracionais e populares associados aos mistérios da cultura egípcia e organizados no conceito algo sincrético de egiptomania. No caso do Egipto, o mistério da morte constituiu sempre a principal obsessão. Tema alegórico em *A Flauta Mágica*, e tema histórico de fundo da ópera *Aida*, constitui o desfecho natural dos mitos em torno da rainha. Na representação ocidental do tema egípcio, a ideia de morte do Ocidente por contaminação de uma civilização perigosa e letal tem sido dominante[521].

Um dos primeiros filmes marcantes sobre o tema, *Marcantonio e Cleópatra*, de Enrico Guazzoni, de 1913, produzido pela Cinès, deu continuidade às visões imperialistas de oitocentos e representou uma incursão fundamental de Cleópatra no cinema[522]. Realizado sobre o signo cultural da representação e filmagem de peças de Shakespeare numa produção que também herdava as convenções teatrais oitocentistas, o filme adaptava procedimentos mais próprios do cinema, como os locais de filmagens, a encenação de massas, a profundidade de campo ou a iluminação, explorando o *chiaroscuro.* Também se integrava progressivamente nos pressupostos das miragens imperialistas italianas financiadas pelo mesmo Banco de Roma que tinha investimentos no Norte de África e partilhava interesses com a política externa italiana no continente africano[523]. Usando uma clara estratégia de manipulação do público, pelo recurso a intertextos múltiplos, o filme funcionava como um pretexto para o público moderno entender melhor a continuidade da missão italiana em África[524]. *Marcantonio e*

[521] Típicos do catálogo da egiptomania, salientem-se fenómenos como: a múmia, o sarcófago, a pirâmide, a maldição, tudo se resumindo num problema explorado à exaustão: a morte no Antigo Egipto. Marchena, Óscar Lapena – *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, p. 242, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355 (consultado em Junho de 2009) Ver também o artigo de Schroeder, Caroline T. – 'Ancient Egyptian Religion on the silver screen: Modern Anxieties about Race, ethnicity and Religion', *Journal of Religion and Film*, vol.7, n.º 2, Outubro de 2003.

[522] Houve *Cléopâtre*, de G. Meliès, de 1899, *Cleopatra*, de Helen Gardner, de 1912, e *Cleópatra*, de J. Gordon Edwards, de 1917, com Theda Bara. As primeiras Cleópatras foram compostas para aparecerem como *vamps,* na tradição oitocentista das mulheres caídas e predadoras. Theda Bara era o anagrama de Arab Death.

[523] Em 1911, lembremos a intervenção italiana na Turquia, na Tripolitânia e na Cirenaica. Wyke, Maria - *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, p. 75.

[524] Wyke, Maria - *Idem*, p. 79.

Cleopatra passava nos cinemas precedido de imagens documentais de monumentos faraónicos de Karnak. Segundo E. Guazzoni, o que mais lhe interessou foi a reconstituição histórica em moldes menos shakespearianos e mais orientalizantes[525], que iam, precisamente, ao encontro da tradição do orientalismo oitocentista mais condizente com a representação pictórica de Cleópatra na cultura ocidental.

Cleopatra, de Cecil B. DeMille, reproduziu de forma conservadora, o que não é, à partida, um defeito, o mito do Ocidente masculino vencedor contra o Oriente feminino vencido[526]. Cortando com as representações cinematográficas anteriores baseadas no mito da ameaçadora *vamp*[527] (que, apesar de tudo, DeMille retomara em 1930, com *Madam Satan*), o realizador reinterpretou o *problema* de Cleópatra em termos do seu próprio tempo[528], recorrendo a múltiplos pontos da visão historiográfica dominante até aos anos 30. No princípio do século XX, os trabalhos do célebre egiptólogo inglês Arthur Weigall (1880-1934), *The Life and Times of Cleopatra*, de 1914, e a ficção do escritor Oscar Von Wertheimer, *Cleopatra – A Royal Voluptery* deram continuidade ao descrédito da personagem histórica e afirmaram um ponto de vista tendencioso em que o papel da rainha enquanto mulher aparecia desvalorizado. Por altura do lançamento do filme, a *Paramount* promoveu uma bolsa de estudo, a «*Cleopatra Scholarship*», para quem ganhasse um concurso sobre Cleópatra, aconselhando os concorrentes a lerem passagens de Wertheimer e de Weigall, o que relaciona o filme, pelo menos em boa parte, com interpretações estabelecidas a partir destas propostas, passando outras referências de DeMille a Plutarco, Shakespeare e a George Bernard Shaw[529].

O filme de DeMille institui-se, assim, como um filme do cânone, uma narrativa conservadora dirigida globalmente a uma sociedade conservadora. Lançado numa altura particularmente complexa para o cinema, três meses depois de a Igreja Católica ter desencadeado um grupo de pressão de católicos prontos a boicotar filmes considerados imorais, a Legião da Decência, que logo *interceptou* dois filmes com Mae West, o filme preparava-se para encontrar alguns obstáculos. No entanto, é preciso salientar que, em 1934, DeMille já dispunha de uma grande liberdade criativa dentro dos estúdios da

[525] Wyke, Maria - *The Roman Mistress*, Oxford University Press, 2002, p. 250.
[526] Wyke, Maria - *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, 1997, p. 96.
[527] Wyke, Maria - *Idem*, p. 89.
[528] Hamer, Mary - *Signs of Cleopatra*, London, Routledge, 1993, pp. 104-105.
[529] A referência é feita pelo próprio DeMille na apresentação do filme Cleopatra. Cfr. o depoimento no vídeo citado na bibliografia: MrFilmschatten (2011, 17 de Novembro) *Cleopatra (1934),* http://www.youtube.com/watch?v=QzcIGfaJN8E , acedido em 6 de Dezembro de 2011.

Paramount, principalmente desde que Ernst Lubitsch (1892-1947), seu grande admirador, fora nomeado para um cargo executivo nos estúdios[530]. Mas também é preciso sublinhar que, apesar de pertencer ao cânone, o filme *Cleopatra* funciona como um filme atento às mudanças sociológicas da época [531]. No período entre as guerras, as transformações proliferaram na sociedade e na cultura norte-americana[532], e uma das alterações mais profundas radica no papel da mulher, que adquiriu uma maior importância social e política. DeMille interpretou em pleno esse novo papel da mulher e, nas suas comédias românticas de finais dos anos 20 e princípio dos anos 30, assumiu mostrar ao público um tipo de mulher que desempenhava um novo tipo de funções públicas que não deixavam de incomodar os sectores mais conservadores na sociedade norte-americana e na europeia. Após uma difícil luta de décadas, na década de quarenta as mulheres começaram realmente a ter direito de voto e a poder desempenhar um papel político real que chocava com as funções tradicionalmente desempenhadas pelas mulheres, e ainda socialmente assumidas e reproduzidas nas representações culturais e nos discursos historiográficos. Publicado em 1934, lia-se o seguinte artigo de W. W. Tarn, na obra *Cambridge Ancient History*: «For Rome, who had never condescended to fear any nation or people, did in her time fear two human beings; one was Hannibal, and the other was a woman»[533]. Como se verifica, o discurso historiográfico académico ainda reproduzia concepções tradicionais longamente enraizadas[534].

É por aqui que reafirmamos que, em *Cleopatra*, DeMille reinterpretou vários problemas em termos do seu tempo e, embora não se afastando das interpretações dominantes, captou a mudança cultural. No filme, o mundo romano é um mundo masculino em que as mulheres não desempenham nenhum papel de destaque visível. A rainha egípcia vem perturbar essa ordem, porque no seu mundo ela manda e os homens lhe obedecem. Toda a primeira parte do filme assenta nesse medo social de encarar uma

[530] DeMille tinha tanto poder dentro dos estúdios da Paramount que podia inclusivamente entrar por uma porta especial. Barahona, Fernado Alonso - *Cecil B. DeMille*, Barcelona, C.I.L.E.H., p. 53.
[531] Wyke, Maria - *Idem*, p. 94-95.
[532] Echart, Pablo - *La comedia romântica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 25.
[533] A passagem é citada em Hamer, Mary - *Signs of Cleopatra*, London, Routledge, 1993, p. 106.
[534] Mas vamos mais longe: em 1933, o historiador alemão Ludwig Curtis divulgou em Roma descobertas sobre Cleópatra. Na publicação sublinhou a derrota da rainha pelas tropas de Vipsanius Aggripa, e associou os traços fisionómicos da imagem da rainha às teorias fisionómicas racistas muito em voga em tempos da ascensão do fascismo e do nazismo, defendendo que determinados traços revelariam as tendências incestuosas da rainha com os ptolomeus, revelariam negritude e, noutros casos, a tão celebrada teimosia da rainha. Ver Hamer, Mary - *Idem*, p. 116.

mulher que comanda e que assume um papel activo em todos os níveis, desde o plano político (ainda muito diluído, evidentemente) até ao plano sexual.

Depois, *Cleopatra* também se articula com outro tipo de mudanças que ocorriam na sociedade norte-americana, e que tinham que ver com o modo como ela reagia ao fenómeno da imigração. Nas sequências da chegada de Cleópatra a Roma e nos banhos, Roma reage à estrangeira. Primeiro, a plebe romana troça dela numa curta cena em que se exibe o domínio do realizador sobre a composição coreografada de pequenos grupos[535], e depois, os patrícios, na pessoa do próprio Marco António, desconfiam da mulher oriental e da sua insidiosa influência. O filme apresenta o ponto de vista de defesa das virtudes dos *founding fathers* anglo-saxónicos contra a chegada de novos imigrantes[536]. Na festa na casa de César, repete-se o estratagema já usado em *O Sinal da Cruz*: a aristocracia romana entrega-se a conversas frívolas e a intrigas de todo o tipo, reproduzindo-se a realidade de um certo estilo de vida norte-americano moderno.

Cleopatra expõe subtilmente muitos dos receios colectivos a que temos vindo a fazer referência: o medo dos estrangeiros e o medo da mulher em vias de se tornar independente do homem. Expõe o medo colectivo de uma mulher portadora de uma nova imagem e, nesse contexto, a personalidade de Claudette Colbert adequava-se perfeitamente à novidade. Não era a imagem de uma tentadora, como o fora a *vamp* Theda Bara, mas correspondia ao novo visual da mulher dos anos trinta. Sob o signo das descobertas de Howard Carter no Egipto, em 1922, a que já aludimos em capítulo anterior, tal imagem articulava-se bem com a mania egípcia que se sentiu na Califórnia nos anos 20[537], e um pouco por todo o mundo. O ouro que resplandecia no túmulo do faraó Tutankhamon ditou a continuidade do revivalismo egípcio segundo moldes novos[538]. A descoberta de Howard Carter influenciou os *designers* de todo o mundo[539],

---

[535] Royster, Francesca T. - *Becoming Cleopatra: the shifting image of an icon*, N.York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 85.
[536] Wyke, Maria - *Idem*, p. 96.
[537] Exemplo da mania egípcia foi a abertura do Egyptian Theater, O Teatro Graumann, em Hollywood , em 1922. Ver http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6 (consultado em 5/07/2009)
[538] Ver Curl, James Stevens - *The Egyptian Revival: ancient Egypt as the inspiration for design motifs in the west*, Routledge, 2005, p. 373. O autor defende que a descoberta de Carter influenciou decisivamente a reprodução de objectos relacionados com o Antigo Egipto. Diz-nos ele: « Further impetus to the use of egyptianisms in design was given by the discovery of the tomb of pharaoh Tutankhamun in 1922, (…) which had a tremendous effect on the decorative arts in Europa and America.»
[539] A tendência já era anterior. Lembremos o guarda-roupa em estilo egípcio para uma Cleopatra dos *Ballets Russes*, de Diaghilev, em 1918, desenhado por Sonia Delaunay e directamente inspirado em peças

e os próprios protagonistas da descoberta, Howard Carter e Lord Carnavon contribuíram para enfatizar o lado mediático, operático e cinematográfico do acontecimento[540] que mais directamente influenciou o advento do denominado *Nile Style*. A linearidade egípcia foi captada por *designers* como Sonia Delaunay e Georges Lepape ou joalheiros como Cartier, estabelecendo-se uma ponte com a linguagem contemporânea da *Art Déco* que atingiu o seu pico na exposição parisiense de 1925, o mesmo se passando em relação ao uso de cosméticos. Atendendo a que maquilhagem era um dos elementos que identificava uma mulher moderna, as revistas femininas dos anos 20 e 30 desenvolveram claramente uma estratégia de *marketing* atenta ao consumo feminino ao cruzarem a ideia de modernidade com o consumo de cosméticos inspirados no Egipto Antigo[541]



Fig. 112 - «Hollywood's latest fads come from Ancient Egypt»[542], *Los Angeles Times*, Fevereiro, 1923.

existentes no Museu do Louvre. Ver sobre este assunto Elliott, Bridget - *Art Déco Worlds in a Tomb: Reanimating Egypt in Modern(ist) Visual Culture* , 2008, http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6 (consultado em 5/07/2009)

[540] « Although the first account for Carter's published description was clearly "scripted" for the reader by heightening the suspense and stressing the glint of the golden artifacts, both descriptions - the official and the unofficial - focus on the theatrical qualities of the event. (…)Carter described the contents of the tomb as opera props set the tone for the sensational press coverage that followed. (…) Lord Carnarvon, a film buff, sold the exclusive rights to covering the excavation to the *Times* newspaper. Envisioning how the story might be told, Carnarvon made a series of notes in the form of a film script with different scenes that included "a look at the treasures," "the unveiling of the mummy," and "a strong and uplifting ending." Hollywood companies such as the Goldwyn Picture Company Ltd. soon started preparing film scripts of the event, none of which ended up being produced.» O acontecimento desencadeou um fenómeno de moda que se popularizou rapidamente. Em 1924 construiu-se uma réplica do túmulo do faraó Tutankhamon no Parque de Diversões no British Empire Exhibition, Wembley Stadium, London, 1924. As revistas começaram a publicar fotos com os artefactos provenientes do túmulo.
http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6 (consultado em 5/07/2009)

[541] Landy, Marcia (edited by) - *The Historical film: history and memory in media*, London, The Athlone Press, 2001, p. 134.

[542] Cfr. http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6 (consultado em 5/07/2009)

Estes dados permitem contextualizar melhor o filme *Cleopatra*. Destacando-se neste conjunto de elementos, o estilo pessoal de Claudette Colbert marcou fortemente a moda da época[543] e a egiptomania deveu muito a um tipo de elegância que Colbert impôs e que parecia aproximar-se muito mais do estilo de representação das imagens femininas do Antigo Egipto, como a da própria Cleópatra, em Denderah, no Egipto. Mais tarde, aconteceria o mesmo com *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963) desencadeando nova voga de influência egípcia, por exemplo, na globalização da sombra azul nas pálpebras das mulheres dos anos sessenta, a imitar a caracterização de Elisabeth Taylor no filme.



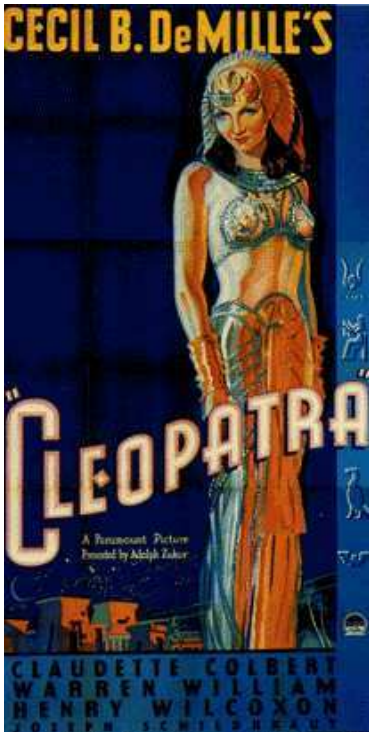




Fig. 113 - Cleópatra – Templo de Denderah, Egipto
Fig. 114 - Cartaz de *Cleopatra*
Fig. 115 - Traje de Colbert em *Cleopatra*

Os trajes originais de Cleópatra podiam ser trajes gregos, embora feitos em tempos do domínio romano[544]. Ao mesmo tempo, Cleópatra reclamou toda a herança cultural do faraonato tradicional. Isto diz-nos muito sobre a dificuldade de recriar a

[543] Condon, Suzanne - *How Hollywood manipulates history through costume*, University of Portsmouth, Abril, 2007, http://dissertations.port.ac.uk/179/01/CondonS.pdf (consultado em 5/07/2009)
[544] Claudon, David. - *The Cleopatra Costume on stage and film*, http://www.davidclaudon.com/Cleo/Cleopatra1.html (consultado em 9/07/2009)

roupa da rainha egípcia. Em *Cleopatra*, o trabalho do guarda-roupa coube ao chefe da equipa da Paramount: Travis Banton (1894-1958).



Fig. 116 - *Sketch* de Travis Banton para o filme *Cleopatra*

Colbert terá recusado muitas das propostas de Banton. Envergando basicamente vestidos, o guarda-roupa procurou conciliar a inspiração egípcia, estabelecendo variações sobre o trajo de Ísis e de outras deusas e rainhas, e o imaginário da *Art Déco*. O motivo X, simbolicamente conotado com proibição associada ao corpo da rainha, foi freaquentemente reproduzido nos padrões conccebidos por Banton para os vestidos de Cleópatra[545]. Embora a preto e branco, há detalhes dourados, padrões florais e padrões geométricos que se ligam à *Art Déco*. Cleópatra usa várias versões da coroa de Ísis, usa a cintura nua, o que não seria comum nas rainhas do Egipto Antigo, mas era comum no trajo de Colbert (também aparece um idêntico em *O Sinal da Cruz*). A recorrência do ouro era uma moda – o já referido efeito Tutankhamon – mas não se torna seguro afirmar que a sua voga fosse tão marcada no Egipto Antigo. Colbert e as suas escravas exibem saltos altos, o que também não seria usual no Egipto Antigo, e pérolas, de forma anacrónica, evidenciando que a Cleópatra de Colbert se encontra sedimentada na textura dos anos 30. Essas diferenças aparecem marcadas, por exemplo, em alterações na maquilhagem, ficando a recriação de uma época, uma vez mais, refém da época em que a reconstituição é feita: aos traços mais pálidos e *góticos* de Theda Bara sucederam-se tons de pele mais naturais que Colbert exibe, característicos dos anos 30. Em matéria de

[545] Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. - *Royal portraits im Hollywood: filming the lives of queens*, U.S.A., University Press of Kentucky, 2009, p. 83. « As a sign that the queen's body is luscious and forbidden, Banton often uses an x motiv (…)»

reconstituição histórica, como refere Hughes-Warrington, «hairstyles and wigs are rarely authentic, and makeup never is»[546]. Deve razer-se referência ao trabalho extraordinário de Victor Milner (1893-1972) na fotografia, valorizando brilhos e iluminações que lhe valeram o Óscar na categoria respectiva e de William Cameron Menzies (1896-1957) nas sequências de montagem[547].

A reconstituição de um tempo assume outros contornos na direcção artística, que esteve a cargo de Hans Dreier[548], arquitecto de origem alemã, e um dos mais importantes e influentes supervisores artísticos da *Paramount*. No período entre as guerras, a *Paramount* esteve muito ligada à influência alemã precisamente por via da relação de Dreier com a modernidade proveniente da Bauhaus[549]. Em *Cleopatra*, o ambiente histórico recriou dois cenários maiores: o romano e o egípcio.



Figuras 117,118, 119 - A *Art Déco* no cenário de *Cleopatra*

[546] Hughes-Warrington, Marnie - *History goes to the movies - Studying History on Film*, London and N. York, Routlege, 2007, p. 71.
[547] Eyman, Scott - *Idem*, p. 310.
[548] Hans Dreier (Bremen, 1885- 1966) - Estudou arquitectura em Munique. Em Hollywood colaborou em onze filmes de Cecil B. DeMille numa lista que contém centenas de filmes.
[549] Ver Barnwell, Jane - *Production Design; architects of the screen*, Wallflower Press, 2004, p. 90.

Na sequência em que César recebe Cleópatra, o fundo arquitectural é tipicamente egípcio e menos imaginativo do que as referências geométricas patentes no mobiliário, o mesmo se passando em sequências posteriores entre César e Cleópatra. É preciso notar a tendência para o cenário reflectir desenvolvimentos contemporâneos da arquitectura, convivendo com desenvoltura com experiências de inovação e «contribuindo activamente para o debate da arquitectura contemporânea»[550]. No cenário egípcio destacam-se as bases bolbosas e vegetalistas das colunas, algumas peças de mobiliário, as portas de referência Déco, e duas recriações exemplares: a barca de Cleópatra e a sequência final na sala do trono. A barca de Cleópatra, recorrente nas ficções sobre a rainha, constituiu o cenário cinematográfico de referência, repleto de elementos *kitsch*. Na sequência final da morte da rainha, na sala do trono, as colunas de base bolbosa evocam a arquitectura antiga, mas o conjunto parece sempre mais moderno, mostrando o compromisso entre a História e o *design* contemporâneo da feitura do filme[551].



Fig. 120 - A recriação do *peristylium* de uma *domus* aristocrática: a casa de César, no filme *Cleopatra*

[550] Teixeira, Manuel C. - 'Arquitectura e Cinema', In: *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999, p. 33.
[551] Ramírez, Juan Antonio - *La Arquitectura en el cine - Hollywood, La Edad de Oro*, p. 161.

Quanto ao cenário romano, torna-se forçoso destacar a reconstituição de interiores bem reflectida no *peristylium* da casa de César onde tem lugar uma festa dada por Calpúrnia, ou a ida de César para o Senado, marcado num plano em que a gigantesca escadaria se desenha na diagonal.

Mas comecemos pelo princípio. Se a propósito de *O Sinal da Cruz* fizemos referência ao facto de DeMille jogar com os símbolos nos créditos de abertura, devemos voltar a fazê-lo aqui. Em *Cleopatra* o jogo de símbolos visuais apresenta-se em força numa sequência que se assemelha a uma verdadeira *check list* de estereótipos orientalistas: as pirâmides, a palmeira, a sacerdotiza e os incensos, a esfinge[552], criando uma falsa uniformização onde as pirâmides convivem erradamente com os tempos de Cleópatra, e associando-se claramente ao uso da música do austríaco Rudolph G. Kopp (1887-1972) que, no filme, assume uma força tremenda, não obstante as sonoridades ainda se encontrarem marcadas pela estética do século XIX[553] e a figura do compositor cinematográfico ainda não se tivesse afirmado em pleno. A esse nível, o filme *Cleopatra* constituiu-se justamente como um bom exemplo do nascente drama musical de Hollywood, com a partitura a ganhar uma entidade própria e facilmente reconhecível no formato de uma instrumentação sinfónica que se desenvolverá durante o período clássico. A partitura tendia a ser sinfónica e seguia o modelo oitocentista, associando-se a uma base harmónica fundamentalmente tonal [554] que se afirmava como devedora do modelo wagneriano e de um forte romantismo melódico que, reforçado pela presença dominadora de compositores de origem germânica em Hollywood, procurava um reforço contínuo da acção dramática. Nesse contexto, alguns autores salientam que a música em Hollywood utilizou o *leitmotiv* de forma simplificada, de modo a evocar personagens e situações[555]. A abertura de *Cleópatra* começa com um tema marcial (que evoca Roma e que reaparece associado ao carácter de César e Marco António) em que se visualizam dois planos: o logótipo da produtora *Paramount* e um símbolo com as duas forças em oposição no filme, as asas (a águia romana) e o círculo (da coroa de Ísis). Há um primeiro motivo de inspiração romântica enunciado por uma secção orquestral (sopros, cordas e percussão), e um segundo tema de três notas tocado pela

[552] Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. - *Royal portraits im Hollywood: filming the lives of queens*, U.S.A., University Press of Kentucky, 2009, p. 76.
[553] Winkler, Martin - *Classical Myth and Culture in the Cinema*, U.S., Oxford Univ. Press, 2001, p. 325.
[554] Arcos, María de - *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Tezontle, 2006, p. 33.
[555] Arcos, María de - *Idem*, p. 34.

secção de cordas, usando um tema orientalizante dentro de uma tradição exótica mais ou menos reconhecível associada a três planos: as pirâmides e as palmeiras, uma parede ou fenda que se abre e revela um plano ousado, com uma mulher semi-nua. O título do filme surge acompanhado de semitons e terceiras menores por harpa e flauta num estilo que lembra sonoridades oitocentistas[556], regressando o motivo marcial com um plano da esfinge associado ao nome do realizador. Retorna o tema orientalizante para o desfile dos créditos (*cast* e *crew*) inscritos na pedra. A progressão na harpa evoca passagens da ópera *Aida*, o ritmo possui cariz orientalizante reforçado pela sonoridade dos tímbales, com um ritmo de percussão em compasso de 4/4. A abertura conclui-se com uma fanfarra marcial e, depois de um pequeno interlúdio com clarinete, vemos a corrida do carro de Cleópatra através do deserto, sob um fundo musical que evoca uma narrativa típica de perseguição, herdada da comédia cinematográfica. Pontuando as acções dos protagonistas de forma marcante, os principais temas musicais reaparecerão no filme com uma força crescente, associados a dois momentos altos, visual e musicalmente falando: a sequência da Barca de Cleópatra e a sequência da morte da rainha. Em *Cleopatra*, o papel da música cinematográfica tem um exemplo forte da unidade que a música podia conferir ao filme, fornecendo um contributo importante para a estética do filme clássico[557].

Cleópatra, afastada da política pelos apoiantes do irmão Ptolomeu, foi largada no deserto e, para se salvar, liga-se a Júlio César (Warren William). Consegue regressar ao Egipto e, apresentando-se como um presente a Júlio César, insinua-se determinadamente junto dele. Enquanto experimenta protótipos de máquinas de guerra, e surpreendido com o *presente*, César decide entregar o poder a Cleópatra que, assim, se torna rainha do Egipto e aliada de Roma. Toda a sequência dos primeiros encontros da rainha com César resultam memoráveis, desde o plano de Cleópatra a sair do tapete até ao encontro de Cleópatra e César no quarto desta. No diálogo entre os dois ficam sublinhadas as diferenças de concepção política: Cleópatra pensa num reino único, enquanto César lhe lembra que Roma não é uma monarquia. César apenas se deixa seduzir, porque o Egipto interessa a Roma de um ponto de vista económico: é rico e constitui uma estrada para as riquezas da Índia. A escolha de Warren William para o papel enquadrou-se muitíssimo bem em critérios de parecença, aspecto que Fraser

[556] A semelhança é referida por Martin Winkler.
[557] Wierzbicki, James Eugene - *Film Music: a History*, U.K., Taylor and Francis, 2008, p. 146.

salientou ao afirmar que Warren William «was a proper Caesar», tal como Wilcoxon, «the playboy Antony of Plutarch's account.»[558], comprovando-se, uma vez mais, o cuidado extremo que DeMille conferia à distribuição de papéis.



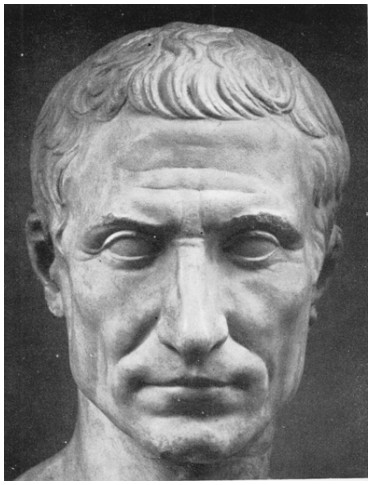


Fig 121 - Warren William (Júlio César) em *Cleopatra*
Fig. 122 - Júlio César, busto de mármore, c. de 44. a.C., Granger Collection, Nova Iorque

A sequência seguinte tem lugar em Roma, na casa de Júlio César, pretexto, como já referi, para uma recriação cinematográfica de um *peristylium* de uma *domus*. Dispersos por vários espaços que vão sendo revelados num plano sequência, os convidados comentam nas costas de Calpúrnia (Gertrude Michael) as infidelidades de César e a negritude de Cleópatra. Um longo e espectacular *travelling* entre colunas, plantas e estátuas leva a câmara até Brutus (Arthur Hohl), Cássio (Ian McLaren) e Casca (Edwin Maxwell), que criticam a ideia de reino que se insinua nos planos de César. Afirmam-se como defensores da república, querem continuar cidadãos e não súbditos de uma monarquia de tipo oriental. Na casa de César, estão também Octaviano (Ian Keith) e Marco António (Henry Wilcoxon) que entra posteriormente em cena precedido de dois grandes cães de estimação que o associam imediatamente a um certo grau de emotividade e paixão. Octaviano e Marco António simbolizam as virtudes viris romanas e ambos mostram rivalidade relativamente ao poder. Octaviano mostra-se ávido de poder, desdenha de António e discorda dos planos de César, afirmando publicamente que César está bêbado de Egipto.

[558] Fraser, George Macdonald - *The Hollywood History of the World*, p. 18.

Ao som de dois temas musicais, um marcial e outro oriental, segue-se a chegada de César com Cleópatra a Roma, questão pouco tratada, que radica mais no que se imagina sobre o tema do que nos testemunhos reais sobre a estada de Cleópatra em Roma[559]. No filme, o povo romano faz comentários sobre a rainha numa encenação de massas extremamente cuidada e de extrema importância. Tanto em *O Sinal da Cruz* como em *Cleopatra* há sequências ou planos em que a multidão assume uma voz colectiva: em procedimento sedimentado na dramaturgia, e que já vinha a ser atestado e usado nos filmes italianos desde os anos dez, a multidão assume-se como uma personagem múltipla com carácter próprio[560]. O olhar do povo romano é o do público contemporâneo massificado. No palco da cidade pública, o povo faz comentários deslumbrados acerca do ouro que a rainha traz vestido. O enquadramento bem centralizado da multidão faz-se na cidade, em longo processo de construção no mundo dos filmes, desde as simples telas pintadas, às complexas encenações tridimensionais que começaram a ser construídas nos primeiros filmes italianos ou às modernas reconstruções digitais de anfiteatros e de muralhas[561]. A importância da representação da cidade funda-se na necessidade de a devolver visualmente à cultura de massas contemporânea, porque é na cidade que as massas impõem a sua opinião.

[559] Chouvau, Michel e Lorton, David - *Cleopatra: Beyond the Myth,* Cornel University Press, 2004, pp. 29-31.
[560] Marchena, Óscar Lapena - *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355
[561] Três exemplos: o Anfiteatro Flávio, em *Gladiador* (2000) de R. Scott, as muralhas de Tróia, em *Troia* (2004), de W. Petersen, ou a Babilónia, em *Alexander* (2004), de Oliver Stone.



Figuras 123 e 124 - Em Roma, na cidade e nos banhos, critica-se a rainha do Egipto, *Cleopatra*

O povo comenta a chegada da rainha com desconfiança, em cena que se liga imediatamente a outra, nos banhos públicos, lugar de grande irelevância na vida pública dos cidadãos romanos e que despertava séria curiosidade junto do público contemporâneo dentro e fora da América, bem como da crítica, que disse que o pormenor dos banhos se constituía como um «quadro tratado com impecável minúcia de promenor»[562]. Aí, Brutus reafirma que Roma não pode tornar-se num outro Oriente com um trono de ouro para um rei e uma rainha e que Roma não pode deixar-se corromper e

[562] A frase foi retirada da revista portuguesa *Imagem*, que, em 1935, considerava o filme *O Sinal da Cruz* a obra- prima de Cecil B. DeMille.Cfr. *Imagem*, redactor-chefe João Novarro, editada pela Bertrand, n.º 109, 1 de Janeiro 1935.

helenizar pelo Oriente. O tema reforça-se mais ainda na sequência seguinte, que encerra o diálogo entre Júlio César e Marco António, em que este defende que as mulheres não podem ter lugar entre os homens, porque não sabem pensar nem lutar e só podem funcionar como joguete nas mãos masculinas, dizendo ainda a César que Cleópatra o está a transformar num egípcio, que ele está a perder as virtudes romanas e a deixar dominar a águia romana por uma mulher. Cleópatra constitui uma ameaça para Roma e, por isso, instituiu-se inimiga jurada de Roma. Em três momentos, portanto, exibe-se o medo colectivo e individual em relação à mulher que pretende desempenhar um papel político.

Depois, seguem-se os acontecimentos que precedem a morte de César: o sonho de Calpúrnia, o último encontro de César e Cleópatra, que nunca existiu, e a morte de César. César é morto porque o acusam de não respeitar as tradições republicanas, de concentrar nele o poder político e de querer impor a Roma um regime hereditário. Torna-se marcante o uso do silêncio no episódio da morte de César. Não prevendo a morte de César, Cleópatra fica só em Roma, mas recompõe-se, apercebendo-se de que César não a amava, e resolve regressar ao Egipto. É extraordinário o plano aproximado sobre Cleópatra na sua barca de regresso.



Figuras 125 e 126 – Cleópatra na barca, *Cleopatra*

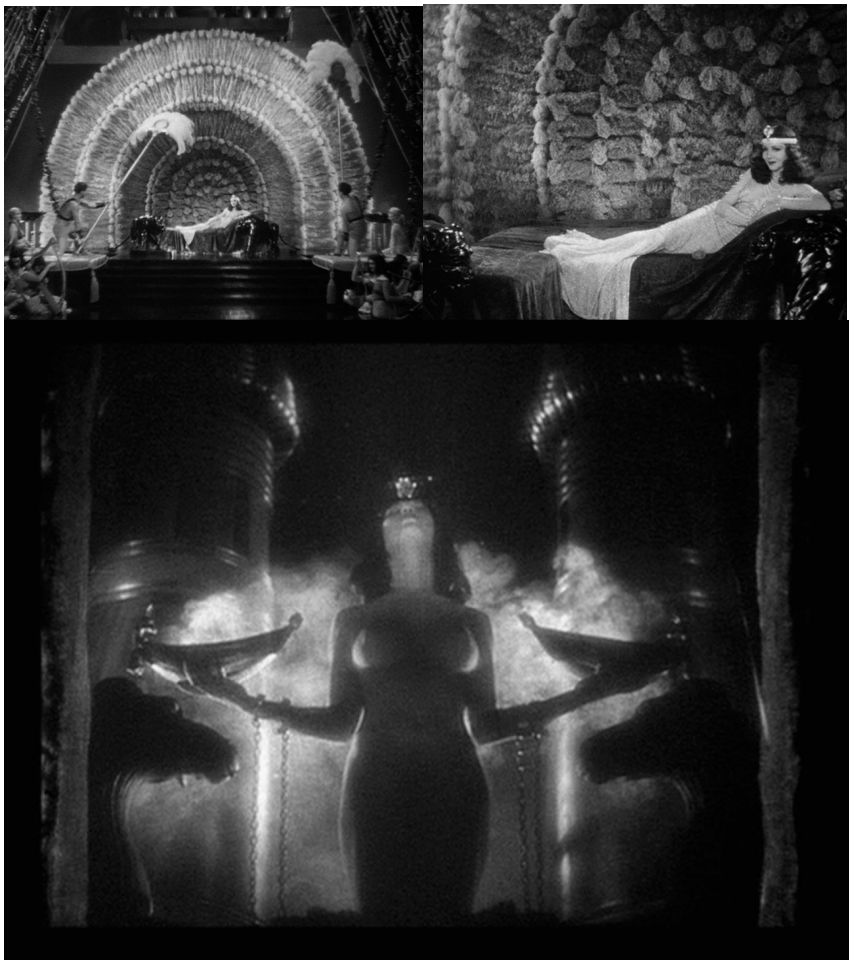
Segue-se uma luta feroz pelo poder, que vai ser partilhado por Marco António, Octaviano e Lépido. Cleópatra é chamada por traição e Marco António deve prendê-la (41 a.C.). No filme, Cleópatra atrasa-se e, impaciente, Marco António vai buscá-la.

Apresenta-se, depois, uma sequência que é uma obra-prima do cinema, desde o chegar da barca até à partida. Nesses belíssimos planos ecoa assumidamente a descrição de Plutarco:

> She came sailing up the river Cydnus, in a barge with gilded stern and outspread sails of purple, while oars of silver beat time to the music of flutes and fifes and harps. She herself lay all along under a canopy of cloth of gold, dressed as Venus in a picture, and beautiful young boys, like painted Cupids, stood on each side to fan her. Her maids were dressed like sea nymphs and graces, some steering at the rudder, some working at the ropes. The perfumes diffused themselves from the vessel to the shore, which was covered with multitudes, part following the galley up the river on either bank, part running out of the city to see the sight[563].

No filme, a barca de Cleópatra apresenta-se como um espaço fortemente erotizado[564] e, numa leitura psicanalítica da sequência, Mary Hamer defendeu que o recinto da barca de Cleópatra e a própria rainha condensam um conjunto de símbolos[565] sintetizados no enquadramento visual do plano e que devem conotar-se com a vulva, numa encenação detalhada e sobrecarregada de sinais realizados pelo *designer* alemão Hans Dreier.

[563] Plutarch, *Antony*, escrito em 75 A.C.E., tradução de John Dryden, http://classics.mit.edu/Plutarch/antony.html (consultado em 8/07/2009)
[564] Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. - *Royal portraits im Hollywood: filming the lives of queens*, U.S.A., University Press of Kentucky, 2009, p. 78.
[565] Hamer, Mary - *Signs of Cleopatra: history, politics, representation*, Routledge, 1993, p. 128.



Figuras 127, 128 e 129 – Imagens do interior da barca de Cleópatra e do início do filme, *Cleopatra*

Cleópatra representa a mãe poderosa, uma medusa que inspira sentimentos orais de tipo masoquista. Nessa leitura, o filme remete para uma sexualidade vivida de forma infantil, pré-genital e perversa. Insinuando-se no início do filme, com o afastamento das pedras (alusão à vagina[566]) e a aparição da mulher semi-nua, o tema reaparece em força na sequência da barca, ao metamorfosear simbolicamente a mulher numa medusa dominadora.

Marco António entra na barca com os dois cães de estimação, seguro de uma virilidade sublinhada pela presença dos animais, e não há qualquer sinal de que o romano possa vir a interessar-se pela egípcia.

[566] Hamer, Mary - *Signs of Cleopatra: history, politics, representation*, Routledge, 1993, p. 128. Na expressão de Jung, citado por Hamer (p. 125), o lugar entre as pernas é o lugar do nascimento.



Figuras 130 e 131 – Marco António e Cleópatra, *Cleopatra*

Todavia a barca é um lugar fechado de desejo onde tudo se inverte e o diálogo de Cleópatra desmonta as suas defesas, tentando confundir a sua identidade masculina.

> Cleopatra: I wish you could see your face. I'd have more chance with a stone wall. Will you forgive me for being such a fool? I should have known that Antony is not Antony for nothing.
> Antony: Well, uh, shall we go now?
> Cleopatra: (submissively) Yes, we'll go. My wits have failed and I'm in your hands. But what could I do? Now, what would you have done? Pretend you're me and I'm you.

Depois, para o desarmar, confessa o estratagema.

> Cleopatra: Well, I guess I must confess everything. I must tell you why I wanted to meet you here instead of the square... Do you see the way I'm dressed?
> Antony: What about it?
> Cleopatra: I'm dressed to lure you, Antony...You see all this? It was all a plan – and you know why? Because it was my only chance. Don't you think I know you're my enemy - you and your hungry Rome? But I suppose it was the most stupid thing I could have done. What do you know - I had show after show with which to dazzle you. But Antony is not a man to be dazzled if he doesn't please, no. What do you care for this, for instance? Watch!



Figuras 132 e 133 – As oferendas de Clópatra a Marco António, *Cleopatra*

Cleópatra rodeia Marco António de presentes, manda vir comida, oferece-lhe danças, coloca-lhe uma rosa no capacete, desafia-o de todas as formas e desencadeia o processo de confusão de identidade. O lugar reveste-se de múltiplas sexualidades, ou seja, António desceu ao mundo da mãe onde tudo está em potência. Aparentemente bem definida, a identidade masculina de António vai vacilar quando confrontado com os símbolos do corpo feminino que se apresentam (corpos amontoados, conchas, etc.). Pressentindo o perigo, os cães são os primeiros a querer escapar, mas a exibição dissimulada dos órgãos genitais femininos continua: as conchas amontoadas, as mulheres-felinas, os círculos de fogo sucedem-se vertiginosamente. Quando, finalmente, António sucumbe ao esquema montado por Cleópatra e a sequência fecha com um *travelling* para trás que lança cortinas sobre o par, tudo, a coreografia das danças, a música[567]e o ritmo dos remos, tudo sublinha o carácter sexual do momento. A sequência termina de forma deslumbrante, com a barca a afastar-se na noite, num dos mais impressionantes momentos do cinema de DeMille[568].

[567] No dizer de Elisabeth Ford e Deborah Mitchell a música evoca um pouco os acordes do *Bolero* de Ravel. Cf. Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. - *Royal portraits im Hollywood: filming the lives of queens*, U.S.A., University Press of Kentucky, 2009, p. 80.

[568] Elley, Derek - *The Epic Film: myth and History*, Routledge, 1984, p. 93. Diz-nos o autor: « DeMille's film once again shows him to be a supreme Paramount stylist, on a par to Ernst Lubitsch or Ruben Mamoulian, a fashioner of grand erotic conceits in which, typically for the decade, technique swallowed up content.»



Figuras 134 e 135 – A barca de Cleópatra, *Cleopatra*

Por amor, Cleópatra transforma-se, mas a causa parece perdida com a subida de Octaviano ao poder. Pressionada pelo intriguista Herodes da Judeia (Joseph Schildkraut), Cleópatra enreda-se em dúvidas sobre o futuro e o estratagema do veneno parece constituir a única saída. Num torvelinho de receios, Cleópatra experimenta venenos em escravos (imagens imortalizadas na pintura oitocentista) e a sequência termina com mais um plano memorável da rainha envergando um traje com um padrão com pedras escuras a presenciar a morte de um escravo por envenenamento.



Fig. 136 – Cleópatra presencia a morte de um escravo, *Cleopatra*

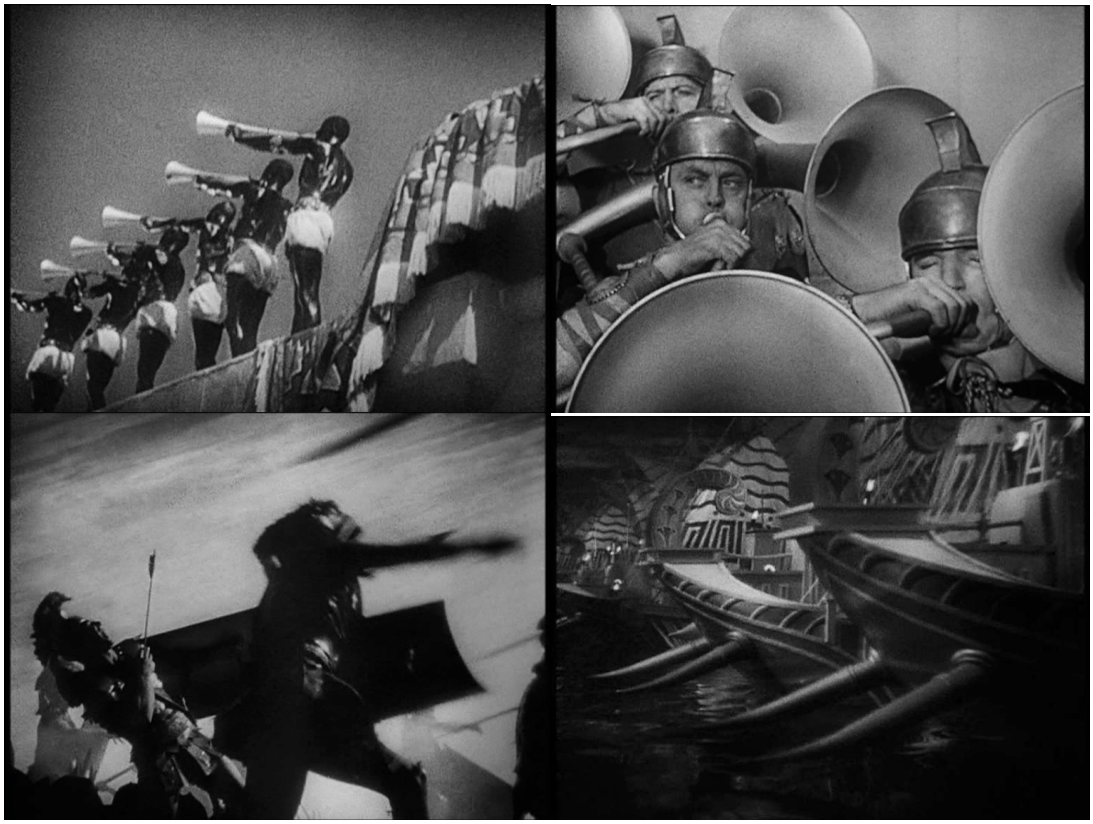
As dúvidas só se dissipam quando António decide ir combater Octaviano e Cleópatra se atira aos pés de António.

> Cleopatra: I've seen a god come to life. I'm no longer a queen. I'm a woman.
> Antony: You choose me, Cleopatra, against the world.
> Cleopatra: Against the world.
> Antony: Then we'll meet it. We'll smash it to pieces, put it together again, and call it ours! War!...

> Cleopatra: So Rome would forgive and take you back. And all they demand is for us to part. Why don't they ask the sun to fall right out of the sky?
> Antony: Yes, we'll fight them. We'll fight them all, if we have to fight alone.

Tudo converge no filme para a batalha naval de *Actium* e, apesar de haver alguma falta de consistência na montagem de certas passagens da batalha, o conjunto apresenta planos muito fortes, entre impressionantes combates corpo a corpo, a notável sequência de planos e a encenação da batalha naval propriamente dita, em que é preciso destacar o interesse pela ideia de fornecer um conjunto unitário em que a unidade se simula[569] através de composições construídas com formas, linhas e diagonais. As dinâmicas de contra luz e, principalmente, os retratos de romanos parecem captar aspectos da linguagem visual padronizada da antiga Roma. O estilo visual reproduz em pleno o triunfalismo romano e, para conferir força às dinâmicas dos combates corpo-a-corpo, a música bélica aproveita o tema da tempestade do terceiro acto da ópera *O Ouro do Reno*, de Richard Wagner, numa fusão ecléctica de elementos musicais que se constituia como prática comum nas composições de época[570].

[569] Royster, Francesca T. - *Becoming Cleopatra: the shifting image of an icon*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 85.
[570] Max Steiner, Erich Korngold e Franz Waxman, os grandes obreiros da música de filmes nos anos 30, fizeram o mesmo e cada um à sua maneira, veneravam Richard Wagner e usaram a sua música, tal como a de outros compositores. O mesmo aconteceu com o recurso a formas musicais estrictamente clássicas. Ver Berthomieu - *Hollywood Classique –-Le temps des géants*, Rouge profond, 2009, p. 162.



Figuras 137 e 138 – A fanfarra antes da batalha de Actium, *Cleopatra*
Figuras 139, 140 – Imagens da batalha, *Cleopatra*



Figuras 141 e 142 – Imagens da batalha*, Cleopatra*

A derrota de António e Cleópatra em *Actium* marca a vitória final da propaganda octaviana. A versão sobrevivente denegriu a personagem histórica de António e está na origem do mito da masculinidade de António na cultura popular[571]. O mito remonta às visões hostis de Cícero e de Plutarco, que divulgaram descrições de Marco António como exibindo *incontinentia* (falta de controlo), *mollitia* (tiques efeminados),

[571] Kelly, Rachael - 'The Iconography of Mark Anthony, Networking Knowledge': *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, Vol. 2, N.º 1, (2009), http://journalhosting.org/meccsa-pgn/index.php/network/article/view/47/84 (consultado em Junho de 2009)

inabilidade para desempenhar cargos políticos e abandono do dever[572]. À sua falta de qualidades somou-se sempre a culpa de Cleópatra, esgotada nos paradigmas da propaganda octaviana que atravessaram o tempo, tendo a cultura posterior acrescentado outros comportamentos que a época coeva não comprovou: a infantilização de António, a coexistência dos amores de Cleópatra com César e com António, a apresentação de António como presente a Cleópatra, entre outros aspectos.

No filme, após a fuga de *Actium*, António suicida-se. A morte de Cleópatra no final do filme é, contudo, um dos mais impressionantes suicídios alguma vez fixados em cinema. Aliando o historicismo às linhas da modernidade, a *mise-en-scène* revela-se poderosa, enquadrando a rainha num esplendor hierático que tem como referência visual mais nítida o próprio cânone da lei da frontalidade da escultura egípcia. Na passagem para o além, a natureza feminina da rainha encontra a morte no cruzamento com a áspide, símbolo da sexualidade. A música assinala devidamente o momento extático de união da rainha com a cobra do Nilo. Exteriorizando sentimentos contidos durante todo o filme, olhos revirados, cabeça atirada para trás, a rainha exibe uma espécie de êxtase e de vitória última: a de se subtrair ao novo aríete da masculinidade romana, o futuro imperador Octávio, que está prestes a arrombar a porta. Trata-se de um momento de extraordinária entronização visual para a imortalidade. O que DeMille nos mostra e o que Octávio vê quando arromba a porta, passa por uma figura imóvel e mantida erecta por uma força misteriosa: Cleópatra metamorfoseou-se em Ísis imortal.

[572] Kelly, Rachael - *Idem*.



Figuras 143 e 144 – A morte de Cleópatra, *Cleopatra*

4.º CAPÍTULO - CORAÇÕES DE LEÃO: A *MISE-EN-SCÈNE* DA BAIXA IDADE MÉDIA EM *AS CRUZADAS* (1935)

O interesse do Ocidente pelo Oriente conheceu importante desenvolvimento nas centúrias de seiscentos e setecentos, com exemplos que se inscreveram nos meandros de expressão da cultura dominante europeia, ainda que surgidos no quadro cultural de legitimar a Europa como *fim da História* [573]. Nesse sentido toda a cultura europeia se historicizou, ocupando as outras culturas um lugar de relevância relativa nas produções culturais. A ideia de um Ocidente heróico e dinâmico contrastando com um Oriente passivo e despótico já estava em Heródoto[574] e teve uma repercussão única no universo da cultura e das artes europeias. As *outras* culturas foram invariavelmente representadas nesse quadro em que o critério mais geral era o da sua desvalorização. Apesar disso, as *outras* culturas começaram a ter o seu lugar próprio no quadro ideológico do Iluminismo. No mundo da cultura musical, por exemplo, e sob o signo de sonoridades e visualizações das culturas do Médio Oriente, ouviu-se e viu-se uma cerimónia turca em *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), de Jean-Baptiste Lully, uma entrada alusiva à Turquia no ballet de Campra, *L'Europe Galante* (1697), efeitos visuais no I acto de *Les Indes Galantes* (1735), de Jean Philipe Rameau ou, ainda, a belíssima «turquerie», o singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (1782), de Wolfgang Amadeus Mozart[575]. Até aí, os elementos *exóticos* concentravam-se principalmente na cenografia e, eventualmente, na instrumentação. A visão do Oriente inscreveu-se numa moldura de práticas culturais em que o rigor nas artes performativas servia as conveniências e as convenções da *mise-en-scène* e das convenções sonoras da cultura Ocidental. O Ocidente «inventou» um Oriente para si[576]. E esse modelo que tinha uma desigualdade como ponto de partida, repercutiu-se invariavelmente nas formas culturais: novela,

[573] Catroga, Fernando, 'A História começa a Oriente', In: *O Orientalismo em Portugal séculos XVI-XX*, Porto, INAPA, 1999, p. 197.
[574] Clark, John James - *Oriental enlightenment: the encounter between Asian and Western thought,* Routledge, 1997, p. 4.
[575] Ver Colas, Damien - Algumas palavras sobre a música em Programa do TNSC, *Die Entführung aus dem Serail,* temporada de 2005, pp. 69-73. Ver ainda Carvalho, Mário Vieira de - ' O Orientalismo na Música', In *O Orientalismo em Portugal- séculos XVI-XX* - Catálogo, Porto, Edifício da Alfândega, 1999, p. 243.
[576] Francaviglia, Richard V. - 'Crusaders and Sarracens - The persistence of Orientalism in Historically themed motion pictures about the Middle East', In: VV.AA. - *Lights, Camera, history: portraying the past in film*, USA, Texas A&M University Press, 2007, p. 63.

discurso etnográfico e histórico, poesia e ópera[577]. Neste contexto, alguns protagonistas das aventuras orientais ganharam cedo uma aura convenientemente romântica. Tal foi o caso de Saladino. No século XVIII, Voltaire admirava Saladino[578], e Lessing fez de Saladino um interlocutor sensato em *Nahtan, der Weise* (1779). Tratava-se de ficções em que a Idade Média era usada para veicular ideais mais contemporâneos, como, por exemplo, a tolerância religiosa[579]. Tendo sido sempre tratado num quadro de excepção, em 1898, quando o imperador Wilhelm II da Alemanha visitou o túmulo de Saladino em Damasco, elogiou-lhe as qualidades de cavaleiro e deixou-lhe uma coroa em bronze no túmulo[580], havendo inclusivamente fontes que apontam que Saladino quis ser feito cavaleiro[581]. Verdade ou mentira, o século XIX criou uma imagem romântica de Saladino que se manteve inalterada nas representações posteriores, nomeadamente no ecrã. A verdade é que à lógica narrativa do cinema popular interessou particularmente herdar um tipo de construção epistemológica e ontológica característica dos paradigmas narrativos culturais do Ocidente, em que, até certa altura, se mantiveram estereótipos binários do tipo desenvolvido/bárbaro e avançado/primitivo, entre muitos outros[582]. Mas, e se apesar disso, alguns heróis ficaram invariavelmente associados a uma representação simpática, outros episódios das histórias que se prendem com o Oriente foram sobrecarregados de uma pulsão negativa. Edward Gibbon (1737-1794) viu as vantagens económicas das Cruzadas mas chamou-lhes um fanatismo selvagem[583]. Da mesma forma, o historiador escocês e iluminista William Robertson (1721-1793) considerou as Cruzadas uma operação com vantagens económicas, mas um monumento

[577] Walia, Shelley - *Edward Said y la Historiografia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2004, p. 30.
[578] Tyerman Christopher - *Fighting for Christendom: Holly War and the Crusades,* Oxford University Press, p. 191.
[579] Ortenberg, Veronica - *In Search of the Holy Grail: the quest for the Middle Ages*, U.S.A. Hambledon Continuum, 2006, p. 8.
[580] Aberth, John - *A Knight at the movies- medieval history on film*, Routledge, 2003, p. 70. Ver também Riley-Smith, Jonathan - *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, p. 368.
[581] Le Goff , Jacques e Cochrane , Lydia G. - *Medieval Callings,* University of Chicago Press, 1995, p. 89.
[582] Walia, Shelley - *Edward Said y la Historiografia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2004, p. 53.
[583] «In his famous *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Edward Gibbon furthered this rhetoric by presenting an even harsher judgment of the Crusades, calling them a phenomenon of "savage fanaticism" » In: Cantwell, Timothy - 'A Modern Construct: The Use of the Crusades as Political Propaganda', Anderson University, Indiana Alpha, Anderson, Indiana, 2009, p. 8 http://www.harding.edu/ALPHACHI/Publications/Recorder%20US09.pdf#page=4 (consultado em 31/07/2009); ver também Riley-Smith, Jonathan - *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Oxford Univ. Press, 2001, p. 366.

de loucura[584]. No princípio do século XIX, Leopold Von Ranke (1795-1886) viu nelas um momento de unidade das nações latinas, teutónicas e normandas em torno de um objectivo comum[585]. Na historiografia e na Cultura, o termo Cruzadas ainda hoje reproduz as polémicas do passado, o que se tem reflectido de múltiplas formas na cultura contemporânea. Se é verdade que o contraditório teve dois momentos altos, o primeiro em 1963, com o filme *El Nasser Salah Ad-Din*, do egípcio Youssef Chahine ou, vinte anos mais tarde, em 1983, com a publicação de *As Cruzadas vistas pelos Árabes*, do libanês Amin Maalouf, também é verdade que a visão ambivalente tem prevalecido, e transpareceu, por exemplo, em *O Reino dos Céus* (2003), de Ridley Scott. Quanto ao século XIX e princípios do século XX, a verdade é que o Oriente ainda estava por descobrir e os maiores levantamentos materiais por fazer.

Ao longo do século XIX, a reinvenção da Idade Média integrou-se numa linha de interesses cujas raízes mergulharam na demanda da cultura europeia relativamente à sua identidade, com desenvolvimentos recentes e heterogéneos que foram sublinhados por Umberto Eco, e por trabalhos mais recentes[586]. O universo do romantismo e dos múltiplos *revivals* que impregnaram profundamente a cultura artística nos países do Norte da Europa e do mundo anglo-saxónico assentou, de alguma forma, nessa pesquisa. Na Inglaterra, o século XIX foi uma verdadeira fábrica de cultura nacional[587], e esse estado de espírito tomou conta da expressão artística ao longo de todo o século XIX e na transição do século XIX para o século XX. É preciso ter presente esse fenómeno na cultura artística e nas artes visuais. Dando continuidade ao poderoso e profundo levantamento desencadeado pelas campanhas napoleónicas de 1798, altura em que houve desenhadores e artistas que começaram a recriar, a sistematizar e a classificar visualmente os vestígios materiais das culturas do Próximo Oriente enquanto matrizes e raízes da própria civilização Ocidental, o impulso de representar o passado derramou-se por todo o século XIX, no romantismo, no pré-rafaelismo, no simbolismo, no

[584] Riley-Smith, Jonathan - *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Oxford Univ. Press, 2001, p. 366.
[585] Curthoys, Ann e Docker, John - *Is History Fiction?*, Australia, University of New South Wales Press, 2010, p. 59.
[586] Ver também Selling, Kim - 'Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy', In: Ketterer, David - *Flashes of the Fantastic*, Greenwood Publishing Group, 2004.
[587] Wood, Christopher - *The Pre-Raphaelites*, London, Phoenix Illustrated, 1997, p. 148. «By this time, Pre-Raphaelitism had become part of the very fabric of English culture, permeating into almost every branch of the arts.»

movimento *Arts and Crafts* e no wagnerismo, constituindo-se como sedimento nas representações da cultura contemporânea Ocidental.

Vale a pena sintetizar as linhas principais dessa pesquisa na medida em que é nela que as reconstituições medievalistas posteriores levadas a cabo pelo cinema se filiam. Ainda no primeiro quartel do século XIX, começaram a aparecer monografias e sociedades especializadas na vertente muçulmana do Orientalismo[588]. Dominique Vivant-Denon publicou a sua *Viagem ao Alto e Baixo Egipto* em 1802. Com o historicismo no eixo dos interesses oitocentistas, a Idade Média, os exotismos, os aspectos romanescos e os valores da cavalaria na ficção e na cultura foram, em geral, valorizados. No *Itinerário de Paris a Jerusalém*, de Chateaubriand (1768-1848), publicado em 1811, o autor elogiava a Cruzada e retomava a leitura de *Jerusalém Libertada*, de Tasso. Ao longo do século, a historiografia começou a debruçar-se mais atentamente sobre a temática das Cruzadas medievais e, a partir dos anos trinta do século XIX, os estudos orientalistas ganharam contornos mais definidos[589]. J. F. Michaud (1767-1839), influenciado pelo romantismo de Chateaubriand, foi um dos fundadores dos estudos sobre as Cruzadas. Este movimento foi acompanhado pelo crescendo de viagens de poetas e artistas para o Oriente – referimo-nos a Nerval, Lamartine, Trollope, que escreveu *A Ride Across Palestine* (1860)[590], aos pintores Jean-Léon Gérôme e David Roberts (1796-1894), entre muitos outros. No campo da pintura falou-se de uma escola orientalista que integraria pintores de vários países europeus, com cânones próprios que só começaram a ser analisados de forma mais sistemática a partir dos anos 70 e 80 do século XX[591].

O primeiro-ministro britânico Disraeli (1804-1881) fez o seu périplo oriental e deixou escrito *Tancredo* ou *O Novo Cruzado*, em 1847. Nas artes de palco, a representação da Idade Média também marcou presença na cultura musical dramatúrgica. Em 1828, estreou a ópera cómica *O Conde Ory*, de Gioachino Rossini (1792-1868), com libreto de Eugène Scribe e Charles Gaspard Delestre-Poirson,

[588] Riley-Smith, Jonathan - *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Oxford University Press, 2001, p. 366.
[589] Catroga, Fernando - 'A História começou a Oriente', In: *O Orientalismo em Portugal- séculos XVI-XX* - Catálogo, Porto, Edifício da Alfândega, 1999, p. 197.
[590] Cfr. http://ebooks.adelaide.edu.au/t/trollope/anthony/tales/chapter15.html (consultado em 2/08/2009)
[591] Ver MacKenzie, John - *Orientalism: History, theory and the arts*, Manchester University Press, 1995, p. 44.

inspirada na obra de Pierre Antoine de la Place, e passada em 1200, na época das Cruzadas. Em 1845, o compositor alemão Ludwig Spohr (184-1859) compôs *O Cruzado* e, em 1847, estreou o drama lírico *Aroldo*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), que conta a história do regresso dum cruzado escocês da Palestina. E há notícia das produções teatrais londrinas *O Cerco de Jerusalém*, em 1835, no Teatro Astley, e *Ricardo e Saladino* ou *Os Cruzados de Jerusalém*, em 1843[592]. Na cultura das elites europeias, a par da investigação historiográfica, o tema das Cruzadas era um tema em construção. A consolidação de sociedades científicas na década de 80 do século XIX espelhou bem a evolução do campo científico e o alargamento do conceito de Oriente. Interesse epistémico, tem de ser visto à luz da sua importância para o domínio colonial[593].

Na América, os interesses da cultura europeia repetiram-se com a mesma intensidade. No século XIX, turistas americanos, académicos, religiosos, escritores e artistas viajaram para a Terra Santa revelando uma verdadeira mania cheia de contornos de romantismo[594]. Herman Melville chegou à Palestina em 1857 e escreveu *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1866). Mark Twain também fez o seu périplo na Terra Santa e deixou o relato de viagens *The Innocents Abroad* (1869). Em ambos é de sublinhar a ideia de missão subjacente à nação americana. Nos E.U.A., o orientalismo conheceu várias fases mas, à semelhança da Europa, também pode discernir-se um movimento de divulgação do orientalismo da cultura das elites para a cultura de massas, para o que terão contribuído exposições como a *World's Columbian Exposition,* de 1893, em Chicago, ou os projectos de Parques de diversões e entretenimento que surgiram no princípio do século XX, que predispuseram a sensibilidade do público para uma maior atenção ao lazer e ao exótico enquanto elementos de sucesso comercial garantido[595]. Na América, no princípio do século XX, o

[592] Riley-Smith, Jonathan - *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Oxford University Press, 2001, p. 378.
[593] No VIII Congresso Internacional de Orientalistas, em 1889, a estrutura do mesmo revela a extensão do conceito: Secção Semita e Islão; Secção Ariana; Secção Africana, incluindo a Egiptologia; Secção da Ásia Central e do Extremo Oriente e secção da Malásia e Polinésia. Ver Catroga, -Catálogo, Porto, Edifício da Alfândega, 1999, pp. 204-5.
[594] Obenzinger, Hilton - *American Palestine: Melville, Twain, and the Holy Land mania,* Princeton University Press, 1999; ver também Long, Burk O. – *Imagining the Holy Land: maps, models and fantasy travels*, USA, Indiana University Press, 2003; ver ainda Vogel, Lester Irwin – *To see a promised land: Americans in the Holy Land in the nineteenth century*, USA, Penn State Press, 1993.
[595] Ver Williams, Zeynep Gerdan *Triumph of commercialism: the commodification of the Middle Eastern Exotica at the World's Columbian Exposition of 1893*, Department of History Bilkent University Ankara

orientalismo tornou-se uma estratégia de vendas para incentivar o consumo em massa, veiculando imagens convencionais e estereotipadas, de modo a obter mais sucesso. Os artistas americanos também viajaram para o Oriente ou difundiram o gosto orientalista junto do público norte-americano, sendo disso exemplo os artistas George Iness (1825-1894), William Merrit Chase (1849-1916) e Frederick Edwin Church (1826-1900), autor de *Jerusalem from the Mount of Olives* (1870) e de *Sunrise in Syria* (1874). O próprio Louis Comfort Tiffany (1848-1933) contribuiu para a formação de um certo gosto ao difundir em Nova Iorque os artefactos islâmicos e persas.



Fig. 145 - George Iness, *Classical Landscape (March of the Crusaders)*, 1850, óleo sobre tela
Fog. 146 - William Merrit Chase, *The Moorish Warrior*, 1878, óleo sobre tela

Estas referências constituem-se como cruciais se quisermos entender como o processo de representações se firmou longamente ao nível do imaginário contemporâneo e, neste âmbito, é forçoso destacar a obra extraordinária de Walter Scott (1771-1832), cujos processos narrativos e imaginação inspiraram, por exemplo, o historiador Jacques Le Goff[596]. Há várias novelas de Scott que envolvem histórias sobre as Cruzadas[597]. No caso de *O Talismã,* que Walter Scott escreveu em 1825, estamos

Setembro 2008, p. 10. O autor refere-se às alas na Exposição como, por exemplo, às secções argelina e tunisina, ou à ala do Cairo, o palácio Persa e o Turco, ou à vila turca, entre outras. Expunham-se objectos que promoviam um consumo de estereótipos e *extravaganzas*. http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0003663.pdf (consultado em 31/07/2009)

[596] « Scott's narrative used, according to Le Goff, certain material traits of the middle ages, the forest between Sheffield and Doncaster, the siege of Torquilstone castle, the tournament at Ashby with its audience of peasants, merchants, courtly ladies, knights, monks, and priests to create an impression of verisimilitude which captured his imagination and set him on the track toward becoming a medievalist.» V. Utz, Richard, "Mes souvenirs sont peut-être reconstruits": Medieval Studies, Medievalism, and the Scholarly and Popular Memories of the 'Right of the Lord's First Night" PhiN 31/2005: 49, http://web.fu-berlin.de/phin/phin31/p31t4.htm (consultado em 31/10/2009)

[597] Além de *O Talismã*, de 1825, Scott escreveu *Count Robert of Paris*, de 1831, que se passa em Constantinopla no tempo da Primeira Cruzada; *Ivanhoe* , de 1819, e *The Betrothed* , de 1825.

perante uma obra que ocupa um lugar de destaque neste levantamento porque influenciou a historiografia, enformou a revisão que a cultura oitocentista fez da representação da Idade Média[598] que mais directamente nos interessa, conferiu um lugar às massas na literatura[599] e forneceu o devido enquadramento romântico[600] ao público. Inscrevendo-se numa pedagogia dum tempo de valorização das memórias e das personagens do passado, a ficção histórica passado na Idade Média exaltou determinadas virtudes colectivas e exaltou o civismo ou postura de certas personagens face à História. Ricardo e Saladino eram, evidentemente, duas dessas personagens tipo, o romance de Scott reforçou em definitivo os seus contornos românticos e transformou Saladino numa espécie de herói principal[601]. Apesar das referências aos «manhosos muçulmanos»[602], o autor expõe simpatia para com a superioridade da civilização islâmica, fixando elementos que irão perdurar nas representações ocidentais relativas ao Islão[603]. Referimo-nos aos costumes gastronómicos mais bárbaros de Sir Kenneth e mais frugais do sarraceno, ou ao contraponto entre as duas espadas (mais pesada a do cristão, mais afiada e subtil a do sarraceno, entre outros pormenores que ajudaram a fixar retratos psicológicos que o autor pretendeu veicular e que terão repercussões fortes nos imaginários posteriores), e lembramos, no filme de Cecil B. DeMille, o momento em que a pesada espada de Ricardo que racha um pau enquanto a subtil espada de Saladino corta um véu, em nítida citação de Scott. Não obstante a relativa valorização,

[598] «Scott's historical novel is the direct continuation of the great realistic social novel of the eighteenth century. Scott's studies on eighteen century writers (…) reveal an intensive knowledge and detailed study of this literature. Yet, his work (…) signifies something entirely new. (…) Puskhin writes of him: « The influence of Walter Scott can be felt in every province of the literature of his age. The neew school of French historians formed itself under the influence of the Scottish novelist. He showed them entirely new sources which had so far remained unknown despite the existence of the Historical drama of Shakespeare and Goethe». In: Lukács, György - *The Historical Novel*, University of Nebraska Press, 1983, p. 31.

[599] Hamnett, Brian - *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: representations of reality in History & Fiction* , New York, Oxford University Press, 2011, p. 28.

[600] Francaviglia, Richard V. - 'Crusaders and Sarracens - The persistence of Orientalism in Historically themed motion pictures about the Middle East', In: Francaviglia, Richard V. (ed.) - *Lights, Camera, history: portraying the past in film*, USA, Texas A&M University Press, 2007, p. 61.

[601] Hamnett, Brian - *Idem*, p. 97.

[602] Scott, Walter - *O Talismã*, Lx., Amigos do Livro, s.d., p. 102.

[603] Warraq, Ibn - 'Sir Walter Scott, Jews and Saracens, and Other Sundry Subjects', In: *New English Review*, Maio de 2009, http://www.newenglishreview.org/custpage.cfm/frm/37551/sec_id/37551 (consultado em 31/07/2009). Diz o autor: «Sir Walter Scott, under the influence of the Scottish historian William Robertson, who had perpetuated the Enlightenment myth of the superiority of Islamic civilization, continued the theme of the vain and avaricious Christian Crusaders in contrast to the chivalrous and honorable Saracens». De facto, Scott influenciou largamente as descrições românticas relativas ao período das Cruzadas.

na cultura popular o ponto de vista cultural dominante mostrava os árabes como inferiores e degradados[604].

A construção da narrativa medievalista de DeMille filia-se num tipo de representação dominada pelo modelo romanesco, o romance gótico, a ópera, a pintura oitocentista, as formas da cultura popular, a evolução do discurso historiográfico nos séculos XIX e XX, o próprio modelo didáctico escolar, constituindo-se este conjunto como base referencial para se produzir cinema passado na Idade Média durante os anos 30 e não só, e DeMille, ao reconstituir episódios conhecidos das Cruzadas, apresentou um realismo resultante da aplicação de camadas de representações sucessivas e mais ou menos idênticas de determinados factos fixados na cultura, de uma certa forma, de tal maneira que se tornavam reconhecíveis. Tal como aconteceu e acontece com o género da ficção histórica literária, a essência do filme histórico resultava da capacidade de misturar elementos históricos e elementos ficcionais[605]. Já vimos que na base da narrativa se encontravam processos de rememoração visual e, apesar de todas as liberdades, em *As Cruzadas* houve preocupações com um determinado conceito de rigor de reconstituição. Na verdade, a um nível literal, houve casos extremos: a cavalaria de Ricardo Coração de Leão era tão realista que quase matou DeMille nas filmagens[606]. Os actores aprenderam a dominar as artes da espada, a cavalgar com armadura, tendas e castelos foram erguidos nos estúdios da Paramount, e construiu-se uma catapulta[607]. Não faltavam falcões treinados e mastins em cena. Em DeMille, a reconstituição de uma Idade Média icónica constituiu-se como uma proposta pedagógica no sentido de que visava não apenas o entretenimento mas a «educação» do público. Usando os costumados argumentos de fazer vingar certos aspectos do denominado rigor histórico, DeMille queria que o seu cinema fosse encarado com seriedade e, em relação ao filme *As Cruzadas*, exemplificava que muitos objectos que se exibiam eram cópias de originais existentes na colecção medieval do Metropolitam Museum[608]. Tal como em

[604] Confrontar Harper's Magazine, Janeiro de 1855, In: Little, Douglas - *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*, USA, The University of North Carolina Press, p. 11.
[605] Hamnett, Brian - *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: representations of reality in History & Fiction* , New York, Oxford University Press, 2011, p. 98.
[606] Haydock, Nickolas e Risden, E. L. - *Hollywood in the Holy Land - Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashesp*, McFarland, 2009, p. 11.
[607] Higham, Charles - *Cecil B. DeMille*, pp. 239-240.
[608] No argumento e concepção do filme terão sido integradas interpretações a partir de trabalhos do autor árabe Abul Fida (1273-1331) – testemunha de parte dos acontecimentos que se narram no filme -, e do monge beneditino e cronista inglês Mateus de Paris (1200-1259). V. Higham, Charles, *Idem*, p. 240-241.

relação a outros filmes, a pesquisa para realizar o filme foi enorme, segundo afirmam, inclusivamente, alguns biógrafos seus detractores[609]. Em 16 de Fevereiro de 1935, numa visita ao castelo nos estúdios, um jornalista do *New York Times* dizia: «I found myself in the twilight of the Middle Ages». Fascinado com o cenário, Ernst Lubitsch, fã de DeMille, fez constantes visitas ao local[610] onde se tinha conseguido reconstituir uma tão fiel réplica. Nesta altura, por volta de 1935, DeMille já tinha a pretensão de estar a fazer História, como se percebe claramente num dos vários pequenos documentários promocionais dos filmes de época. DeMille proclamava a determinada altura, do alto da sua cadeira de filmagens para uma das figurantes do filme *As Cruzadas*: «What's that girl doing over there with a 1935 dress? You know, this isn't a fantasy, this is History… we've spent thousands and thousands of dollars on research, we've combed the museums of this world, we've scour every library to get accurate and authentic detail…»[611].

Como relatou nas suas *Memórias*, e recorrendo a um processo comum, DeMille resumiu num só filme episódios que ocorreram em várias cruzadas, concentrando a narrativa nos acontecimentos da Terceira Cruzada. No plano da História, a colectividade europeia mobilizou-se para um objectivo comum: a expansão territorial, o restabelecimento do Cristianismo em Jerusalém e a fundação de reinos cristãos na Terra Santa. Este aspecto assume importância destacada no catálogo das recriações medievais, e as Cruzadas inseriram-se em pleno nesta dinâmica. Para permitir a cobertura de uma tão alargada amplitude cronológica, e citando o historiador François Amy La Breteque, no filme a narração progride por elipses[612]. Segundo as palavras de DeMille, movia-o a intenção de mostrar que a história das Cruzadas era a de um tempo em que milhares de cristãos abandonaram as suas casas e se lançaram na conquista de uma Terra Santa

---

Abul Fida viveu no século XIII e Mateus de Paris, monge beneditino e cronista inglês, viveu entre 1200 e 1259.

[609] Serra, Diana Carry – *The Hollywood Posse, the story of a gallant band of horsemen who made movie history*, University of Oklahoma Press, 1996, p. 221.

[610] Higham, Charles - *Idem*, p. 241.

[611] Trata-se de um discurso proferido pelo realizador durante as filmagens de *As Cruzadas*, embora as referências do vídeo sejam relativas a Cleópatra, o que não é correcto. A referência encontra-se na biliografia: footagefile13 (2011, 8 de Maio), *Cecil B. DeMille directs Cleopatra*, http://www.youtube.com/watch?v=_c_98IegTGY&feature=related (acedido em 20 de Dezembro de 2011)

[612] Breteque, François Amy de la - *L'Imaginaire Medieval dans le cinema occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 138.

habitada por muçulmanos civilizados[613]. No filme, o realizador assumiu um ponto de vista em função da separação clássica entre bons e maus. Os muçulmanos, embora sejam tratados como maus, estão longe de ser os mais visados na história. A sequência inicial com Saladino parece desmentir essa perspectiva e mais parece operacionalizar o pedido fanático do sermão do Papa Urbano II, em 1095, que desencadeou a Primeira Cruzada[614]. De facto, Saladino desdobra-se de forma ambígua em duas personagens: o herói da cavalaria e o infiel. Mas também sabemos que DeMille fazia depender o rigor histórico da lógica interna da narrativa cinematográfica e, sendo necessário, sacrificava o primeiro. Saladino sai incólume da narrativa, e o papel do mau da fita cabe a Conrado de Montferrat (Joseph Schildkraut). O ponto de vista é também e sempre o dos líderes da cruzada, particularmente o ponto de vista anglo-saxónico na pessoa de Ricardo: há muito povo presente mas a perspectiva dos chefes é prevalecente. Depois, em DeMille, as referências nunca são apenas provenientes dos factos historicamente atestados, e não se resumem às provenientes do discurso historiográfico. Pelo contrário, DeMille usou de forma próxima *O Talismã*, de Walter Scott. Em *O Talismã* (e no filme *As Cruzadas)*, Ricardo e Saladino encontram-se, o que não aconteceu na História, de acordo com as fontes[615]. Depois, o filme reproduz mitos orientalistas do Ocidente em relação ao Oriente, e inscreve-se como contributo importante para um cinema «orientalista»[616]. Por exemplo, no episódio em que Saladino rapta Berengária, Saladino diz-lhe: «*It is written* that you should come to me.» O fatalismo é um dos elementos que mais serve para opor a *mitologia* ocidental do livre arbítrio aos determinismos do Islão[617] e os tiques orientalistas reflectem-se na primeira aparição de Saladino, no início do filme. Mais tarde, nas muralhas de Acre, Saladino usa um turbante com forma de minarete ladeado

[613] DeMille, Cecil B. - *Memorias*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 281.
[614] Não existe uma só versão do sermão. Na versão de um dos cronistas de época, Roberto O Monge, destaca-se a passagem seguinte: «From the confines of Jerusalem and the city of Constantinople a horrible tale has gone forth and very frequently has been brought to our ears, namely, that a race from the kingdom of the Persians, an accursed race, a race utterly alienated from God, a generation forsooth which has not directed its heart and has not entrusted its spirit to God, has invaded the lands of those Christians and has depopulated them by the sword, pillage and fire; it has led away a part of the captives into its own country, and a part it has destroyed by cruel tortures; it has either entirely destroyed the churches of God or appropriated them for the rites of its own religion. They destroy the altars, after having defiled them with their uncleanness». Ver Sermão de Urbano II em http://www.fordham.edu/halsall/source/urban2-5vers.html (consultado em 28/07/2009)
[615] Aberth, John - *A Knight at the movies- medieval history on film*, Routledge, 2003, p. 73.
[616] Louvish, Simon - *Idem*, p. 335.
[617] Francaviglia, Richard - 'Crusaders and Sarracens - The persistence of Orientalism in Historically Themed Motion Pictures about the Middle East', In: *Lights, camera, history: portraying the past in film* por Richard V. Francaviglia, Jerome L. Rodnitzky, Robert A. Rosenstone, Texas A&M University Press, 2007, p. 71, http://www.google.com/books?id=6JOAHjuc-n0C&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s

de crescentes dourados que enviam uma mensagem subtil sobre o seu lado diabólico. Depois, no concílio de reis, usa um capacete que evoca a coroa faraónica e, no seu palácio exibe-se uma *mise-en-scène* que sugere o luxo das miniaturas iluminadas persas[618]. O próprio traje de Saladino é exótico e efeminado e alguns dos mais frequentes preconceitos orientalistas são reproduzidos: o fatalismo determinista, condição da inferioridade civilizacional, e o exotismo e luxúria, ingredientes tradicionais dos preconceitos na representação do Oriente pelo Ocidente.

As preocupações possíveis com o rigor levaram DeMille a trabalhar com uma vasta equipa e a iniciar um trabalho de colaboração com o historiador e novelista novaiorquino Harold Albert Lamb (1892-1962)[619]. O realizador considerou que Lamb trouxe sólidos conhecimentos para o guião de *As Cruzadas,* no sentido em que «ajudou a apresentar os sarracenos como um povo culto» e ao «gentil Saladino tão cortês quanto qualquer cavaleiro cristão»[620]. Lembremos que um dos outros argumentistas do filme foi Dudley Nichols (1885-1960), argumentista de *Bringing Up Baby* (1938) e de *StageCoach* (1939), entre muitos outros filmes de referência. O terceiro argumentista foi o histórico Waldemar Young (1878-1938), que já tinha trabalhado de *O Sinal da Cruz* e de *Cleópatra*. O director de fotografia foi Victor Milner (1893-1972), que tinha recebido, inclusive, o Óscar de melhor fotografia por *Cleópatra*, no ano anterior.

As Cruzadas enquadram-se num contexto ligeiramente diferente dos anteriores filmes históricos de DeMille. Em 1917, quando estreou *Joan The Woman*, a América preparava-se para entrar na guerra, em 1932 e 1934, anos de *O Sinal da Cruz* e *Cleópatra*, os filmes prenderam-se muito mais directamente com a realidade económica e social norte-americana. A partir de 1933, a América começou a ser interpelada pela ascensão europeia do fascismo, mas estava dividida quanto ao que o fascismo podia representar e queria evitar a guerra. Nesse ano, DeMille realizou *This Day and Age*, um filme indirectamente relacionado com a problemática da ascensão dos ditadores, que reflectia sobre a condição política e social daqueles que resolvem intervir na sociedade

---

618 Haydock, Nickolas e Risden, E. L. - *Hollywood in the Holy Land*, *Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashesp*, McFarland, 2009, p. 106.

619 O estudo e a crítica da obra de Harold Lamb só começou a ganhar força mais recentemente. Ver Miller, John J. - 'Shepherding a Lamb's Lost Legacy', In:*The Wall Street Journal*, Agosto, 2009, http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204409904574350983611946784.html (consultado em 30 de março de 2012)

620 DeMille, Cecil B. - *Memorias*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 279. Na obra DeMille faz também referência elogiosa aos dois outros guionistas do filme: Dudley Nichols e Waldemar Young.

para a transformar[621]. No filme, um grupo de rapazes tomava conta de uma cidade para a livrar de um *gangster* e, aparentemente, o fim justificava os meios utilizados (rapto, julgamento e castigo). Defendendo-se valores como a justiça acima da lei ou a superioridade masculina, os rapazes pareciam estar tão próximos de certos valores tradicionais norte-americanos como da *moral* da juventude hitleriana, e parece que DeMille insistia muito mais na apologia de alguns valores tradicionais norte-americanos, que pouco se diferenciavam dos de tipo ditatorial, e menos no aviso aos americanos acerca dos perigos do fascismo. No entanto, a mensagem não era muito explícita porque, em meados dos anos 30, a pinião pública ainda valorizava a paz. Em 1935, 50.000 veteranos da I Guerra Mundial marchavam em Washington pela paz[622] e, em 1937, o Congresso americano avançava com o *Neutrality Act*. Não se tratava de uma neutralidade plena na medida em que a denominada preservação dos valores americanos implicava uma aliança natural com a Inglaterra e com a França [623], e Roosevelt sabia que as questões internacionais estavam a mudar rapidamente[624]. A invasão da Etiópia pela Itália de Mussolini e a Guerra Civil Espanhola dividiram as posições políticas[625], e os acontecimentos alemães já incomodavam alguns sectores na sociedade norte-americana. No filme *As Cruzadas*, as imagens da destruição dos símbolos cristãos foram interpretadas como uma alusão aos recentes acontecimentos ocorridos na Alemanha em 10 de Maio de 1933, a grande queima de livros que impressionou o mundo ocidental. E a propaganda anti-alemã não era novidade para DeMille, que já tinha aproveitado *Joan The Woman* para fins propagandísticos, elogiando o esforço norte-americano. Mas, como vimos, em 1935, o sentimento a favor da paz ainda era dominante e algum sentimento dessa vontade de paz parece transparecer em *As Cruzadas*. Há uma guerra em curso, há estados europeus envolvidos, mas, no decurso

[621] Dick, Bernard F. - *The star-spangled screen: the American World War II film*, USA, University Press of Kentucky, 1996, p. 43. O autor defende que o filme de W. Wanger e o filme de DeMille eram ambíguos e como tal foram interpretados. No filme *Gabriel over the White House* o argumento tratava da transformação de um conservador num liberal que inaugurava um *New Deal* e agia como um ditador.

[622] Dallek, Robert – *Franklin D. Roosevelt and American Policy - 1932-1945*, USA, Oxford University Press, 1995, p. 101.

[623] Dallek, Robert - *Idem*, p. 199.

[624] « Small wonder then, that F. D. Roosevelt, like many Americans was initially bewildered and bemused by what was going on in Europe (…) Thongs are moving so fast – Roosevelt complain at one stage in 1935 - that I feel my opinion of the situation today may be completely changed tomorrow.» In: Casey, Steven - *Cautious Crusade, Franklin D. Roosevelt, American public opinion, and the war against Nazi Germany*, USA, Oxford University Press, p. 4.

[625] Jablon, Howard - *Crossroads of Decision: The State Department and Foreign Policy, 1933-1937*, USA, University Press of Kentucky, 2002, pp. 97-113.

do filme, o discurso de Pedro o Eremita é um discurso sobre a paz e, no final do filme, na sequência em que contracena com Ricardo e Saladino, Berengária, traduzindo o desejo de boa parte dos Estados contemporâneos em vésperas da 2.ª Guerra Mundial, repete várias vezes a palavra paz[626]. Na prática, há no filme uma ambivalência que se prende directamente com a cultura que o produziu e que o consumiu[627].

Embora não seja a primeira incursão no tema[628], *As Cruzadas* são uma importante aparição do tema, enquadrando-se num certo estilo de cinema que mais tarde virá a apelidar-se de *blockbuster* [629], e o filme pode ser entendido como uma espécie de *pot-pourri* demilleano[630]. A data de 1187 introduz-nos no imaginário visual associado à Terra Santa[631] e o *long shot* de Jerusalém, que vemos inicialmente em *As Cruzadas*, revela-se incontornável num filme em que a cidade de Jerusalém se constitui como palco. Como disse Jacques Le Goff, as Cruzadas foram lançadas pelo apelo de uma Jerusalém do imaginário[632], longamente representada no Ocidente, e defendemos de que é dessa tradição reconhecível que DeMille parte. As Cruzadas foram um dos projectos económico e político que mais se prenderam com o imaginário do Ocidente Cristão europeu. Disse Regine Pernoud que «nunca, talvez, a palavra epopeia foi melhor empregue que falando das Cruzadas»[633]. As Cruzadas foram um projecto colectivo de uma Europa que se intitulava Cristandade[634]. Em nome de uma teofania (Pedro o

---

[626] Haydock, Nickolas e Risden, E. L. - *Hollywood in the Holy Land - Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashesp*, McFarland, 2009, p. 107.

[627] Haydock, Nickolas e Risden, E. L. - *Idem*, p. 3.

[628] É preciso lembrar a experiência de 1911 - *The Crusader*, dos Estúdios Edison, a par de outras experiências contemporâneas levadas a cabo nos estúdios Gaumont e Pathé. Ver Aberth, John – *A Knight at the movies: medieval history on film*, Routledge, 2003, p. 89.

[629] Aberth, John - *A Knight at the Movies- medieval history on film,* Routledge, 2003, p. 86.

[630] Ferreira, Manuel Cintra - *As Cruzadas*, 1935, Folhas da Cinemateca (Ciclo Cecil B. DeMille, Dezembro 1991).

[631] Haydock, Nickolas e Risden, E. L. - *Hollywood in the Holy Land - Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashesp*, McFarland, 2009, p. 40.

[632] Le Goff, Jacques - *Time ,Work and Culture in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1982, p. 26.

[633] Pernoud, Regine - *Luz Sobre a Idade Média*, Europa-América, 1997, p. 51. http://grupoveritas.googlepages.com/LuzSobreaIdadeMdia-RginePernoud.pdf (consultado em 28/07/2009)

[634] «Vemos, por ocasião da primeira Cruzada, príncipes sacrificar os seus bens e os seus interesses, esquecer as suas querelas, para tomarem juntamente a Cruz — os povos mais diferentes reunirem-se num único exército, a Europa inteira estremecer à palavra de um Urbano II, de um Pedro, o Eremita, mais tarde de um São Bernardo ou de um Foulques de Neuilly. Vemos monarcas, preferindo a arbitragem à guerra, submeter-se ao julgamento do papa ou de um rei estrangeiro para regularizar as suas dissensões. Encontramo-nos, facto ainda mais notável, perante uma Europa organizada; ela não é um império, não é uma federação; ela é: a cristandade.» Pernoud, Regine - *Luz Sobre a Idade Média*, Europa-América, 1997, p. 71. Cfr. http://grupoveritas.googlepages.com/LuzSobreaIdadeMdia-RginePernoud.pdf (consultado em 28/07/2009)

Eremita e Urbano II terão tido visões) a primeira Cruzada estabelecia uma unanimidade no Ocidente[635] e, por esta mesma via, ligava-se às teofanias do Antigo Testamento. Essa unanimidade era imperiosa devido à situação política internacional de luta entre o poder temporal do Imperador e o poder religioso do Papa. No terreno, os reinos europeus pareciam querer sacudir o poder espiritual. Em 1054, a igreja ortodoxa bizantina separou-se da Igreja Romana, a paz de Deus estava seriamente ameaçada e a Cruzada foi providencial para fortalecer o poder da Igreja e para permitir a transferência para o exterior da agressividade que os reinos exerciam uns sobre os outros. Ao mesmo tempo, a criação de Estados cristãos no Próximo Oriente, motor de fortes ambições da aristocracia e do clero, permitia a reprodução das estruturas políticas dos estados europeus no Oriente. Finalmente, como referiu Umberto Eco[636], a ideia de reinos cristãos na Terra Santa inflamou a imaginação Ocidental. A terceira cruzada começou em 1187, quando chegaram ao Ocidente notícias de que Saladino tinha reconquistado Jerusalém após a Batalha de Hattin. Depois desse episódio Saladino transformou-se num combatente da *Jihad* junto dos seus. A expedição cristã conseguiu recuperar Acre em Julho de 1191. Em Setembro, Ricardo conseguiu uma vitória renhida sobre Saladino em Arsuf. Não conseguiu chegar a Jerusalém, mas obteve uma espécie de tréguas que permitiu garantir aos cristãos desarmados um salvo-conduto para Jerusalém. Depois das tréguas, os cristãos podiam ir fazer os seus ex-votos à Igreja do Santo Sepulcro[637]. Das várias cruzadas, a terceira permaneceu nas memórias visuais da cultura Ocidental e, mais recentemente, reteve o interesse particular dos realizadores[638].







Fig. 147 - Richard the Lionheart, ilustração de um Codex do século XII

Fig. 148 - Saladino, manuscrito iluminado, século XV
Fig. 149 - Saladino (Ian Keith) em *As Cruzadas*

[635] Duby, Georges - *The three orders- feudal society imagined*, University of Chicago Press, 1982, p.200. Diz o autor: « Crusading society showed no greater purity, no greater unanimity, than any other.»
[636] Eco, Umberto - *O Pêndulo de Foucault*, Lx., Difel, 1988, pp. 77 e segs.
[637] Tyerman, Christopher - *England and the Crusades* - 1095-1558, University of Chicago Press, 1996, p. 83.
[638] Elley, Derek - *The Epic Film: myth and history*, Routledge, 1984, p. 12.

A notoriedade da terceira cruzada prendeu-se precisamente com a aura criada em torno do confronto mítico entre os dois principais protagonistas: Ricardo (nascido em 1157) e Saladino (nascido em 1137)[639]. Essa carga é transportada directamente para o horizonte do filme, delimitando-o de forma exemplar desde o início, através da aparição mítica do cavaleiro cruzado a assumir-se como primeira imagem marcante dos créditos de abertura. Mas a relevância do confronto entre Ricardo e Saladino precedeu a aparição do tema no ecrã, uma vez que a longa transformação do episódio em ficção tinha estado nas fontes primárias (as crónicas medievais) e na literatura ocidental. A fama da Terceira Cruzada prendeu-se também com a demanda de Jerusalém, o lugar que se busca no filme, e o plano inicial que se vê surge associado a marcas visuais e sonoras identificadoras do Islão no Ocidente: observa-se um minarete e ouve-se um muezim.



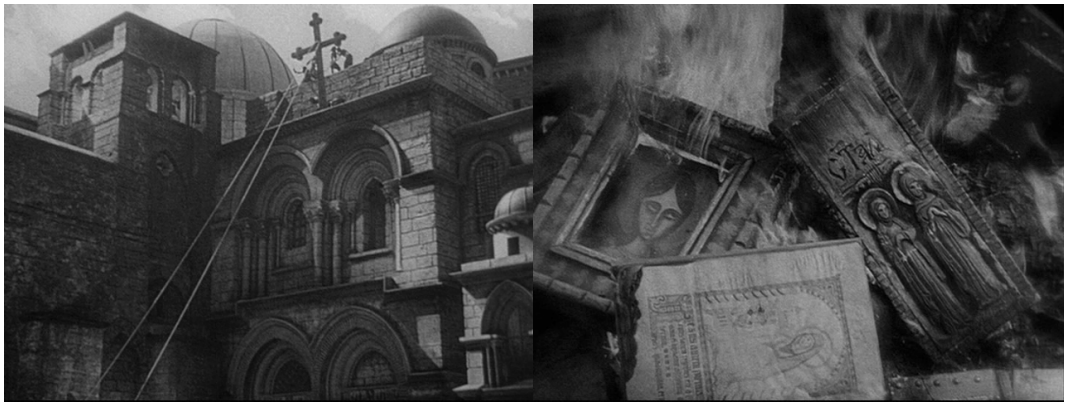
Figuras 150 e 151 - A visão de Jerusalém e os minaretes - *As Cruzadas*

[639] As fontes mais importantes para o estudo da Terceira Cruzada são: do lado cristão, o *Itinerarium Regis Ricardo*, escrito no século XIII, mas incorporando certamente testemunhos anteriores. Embora ambas as fontes sejam inglesas, o *Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi* retrata Saladino de forma diferente da de Ambroise na sua *The Crusade of Richard Lion-Heart*. No *Itinerarium* Saladino é uma figura com muitas qualidades negativas até ao momento em que conclui tréguas com Ricardo, em 1192. De acordo com o autor do *Itinerarium*, Saladino "matou traiçoeiramente...homens insuspeitos" para obter o mando sobre o Egipto. O autor não evidencia uma grande opinião sobre Saladino e as formas que ele usou para chegar ao poder. Ver Lawson, Rich - *Richard and Saladin: Warriors of the Third Crusade*, http://www.shadowedrealm.com/articles/exclusive/richard_saladin_warriors_third_crusade (consultado em 27/07/2009). Depois das tréguas, a descrição é mais favorável a Saladino. A descrição que Ambroise faz de Saladino na sua *Crusade* é mais equilibrada, mostrando aspectos positivos e negativos da personalidade de Saladino. Depois das tréguas as descrições de Ambroise também elogiam a conduta de Saladino. Quanto a Ricardo, no *Itinerarium* é elogiado e comparado aos heróis clássicos, Heitor, Aquiles e Alexandre. As fontes muçulmanas incluem *The Perfect History*, de Ibn Al-Athir que, curiosamente, elogia a figura de Ricardo e é mais ambíguo com Saladino, ora o elogiando pela magnanimidade com que tratou os vencidos, ora criticando-lhe o feitio. Há ainda duas fontes próximas de Saladin, Baha al-Din e Ima al-Din. Ver Maalouf, Amin - *As Cruzadas vistas pelos Árabes*, Lx., Difel, 1990, p. 239.

O público é introduzido no contexto da conquista e destruição de Jerusalém por Saladino através de um plano que mostra o derrube de uma cruz da fachada da Igreja do Santo Sepulcro. O contexto faz-se em três planos que são mais do que suficientes para sintetizar estereótipos de um episódio da História: um cavaleiro cruzado, a Cidade Santa e o Santo Sepulcro. São elementos que contextualizam rapidamente um tempo[640], estabelecendo o tal registo de autenticidade a que se fez referência. No filme, a cruz é arrancada do topo da igreja, mas é preciso lembrar que Saladino proibiu a destruição de qualquer edifício religioso ligado ao Cristianismo, e que o Santo Sepulcro não foi destruído. No filme joga-se, pois, essencialmente com o efeito simbólico.

A acção tem rapidamente início com uma significativa queima de livros sagrados numa praça, de ressonâncias perturbantes no contexto do «bibliocausto nazista»[641] que se passava na Europa e, no caso da sequência apresentada em *As Cruzadas*, a destruição da cultura escrita e iconográfica evocava o peso de uma prática maldita em várias civilizações. No mundo Antigo, a queima de livros aconteceu na Suméria, no Egipto, na Grécia e em Israel, se lembrarmos a destruição das Tábuas da Lei, e em Alexandria, onde a biblioteca foi mais do que uma vez alvo de uma destruição[642] purificadora e que visava limpar a memória. No filme, é extremamente eficaz o recurso visual de destruição de pequenas imagens de ícones, relevos e esculturas, o que é particularmente ameaçador porque se cruza com a realidade dos anos 30. Na verdade, num período de agonia do real e da razão, o período entre as guerras, quando, na História real, a brutalidade nascente do nazismo começava a manifestar-se, é o mito da civilização ameaçada que o público vê nas primeiras imagens do filme. Não admira, diz-nos Baudrillard, que a História tenha feito a sua entrada triunfal no cinema, não se trata de uma verdadeira tomada de consciência da História, mas de uma nostalgia dos valores que estão irremediavelmente ameaçados pelo presente[643].

[640] « The medieval movie tends to be framed.» Woods, William F. - 'Authenticating Realism in Medieval Films', In: Driver, Martha and Ray, Sid – *The Medieval Hero on Screen - representations from Beowulf to Buffy*, p. 41.
[641] Baéz, Fernando e Léo, Fernando Báez - *História Universal da Destruição dos Livros - das Tábuas Sumérias à guerra no Iraque*, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 2006.
[642] Ver Baéz, Fernando e Léo, Fernando Báez – *Idem.*
[643] Ver Baudrillard, Jean - *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d´Água, 1991, p. 59.



Figuras 152 e 153 - A Igreja do Santo Sepulcro e a queima dos livros – *As Cruzadas*

A representação da impiedade muçulmana joga-se em duas frentes em que DeMille procura um ponto de vista de eficácia reconhecível: a destruição dos símbolos cristãos e a venda de escravas cristãs, um tema antigo na cultura visual, associado ao tema mais comum do martírio dos cristãos[644]. Vê-mo-lo aparecer no século XIV, talvez até antes, projectando-se mais tarde nos requintes do orientalismo que teve seguidores na cultura visual da burguesia do século XIX, como é o caso do pintor inglês Edwin Long (1829-1891) que, na obra *The Babylonian Marriage Market,* procurou reproduzir um certo tipo de rigor aliado ao uso e interpretação de fontes: as *Histórias* de Heródoto e a reprodução de objectos arqueológicos assírios. Gustave Doré, como vimos, uma das fontes oitocentistas mais importantes no cinema de DeMille, também abordou o tema.

[644] Ver o artigo '*Muslym Martyrdom and quest for Martyrdom in the Crusading period'*, de Talmon-Heller, Daniella, 2002, http://www.as.huji.ac.il/schools/jewish3/reading/Talmon-Muslim%20Martyrdom%20Al-Masaq.PDF (consultado em 23/10/2009)

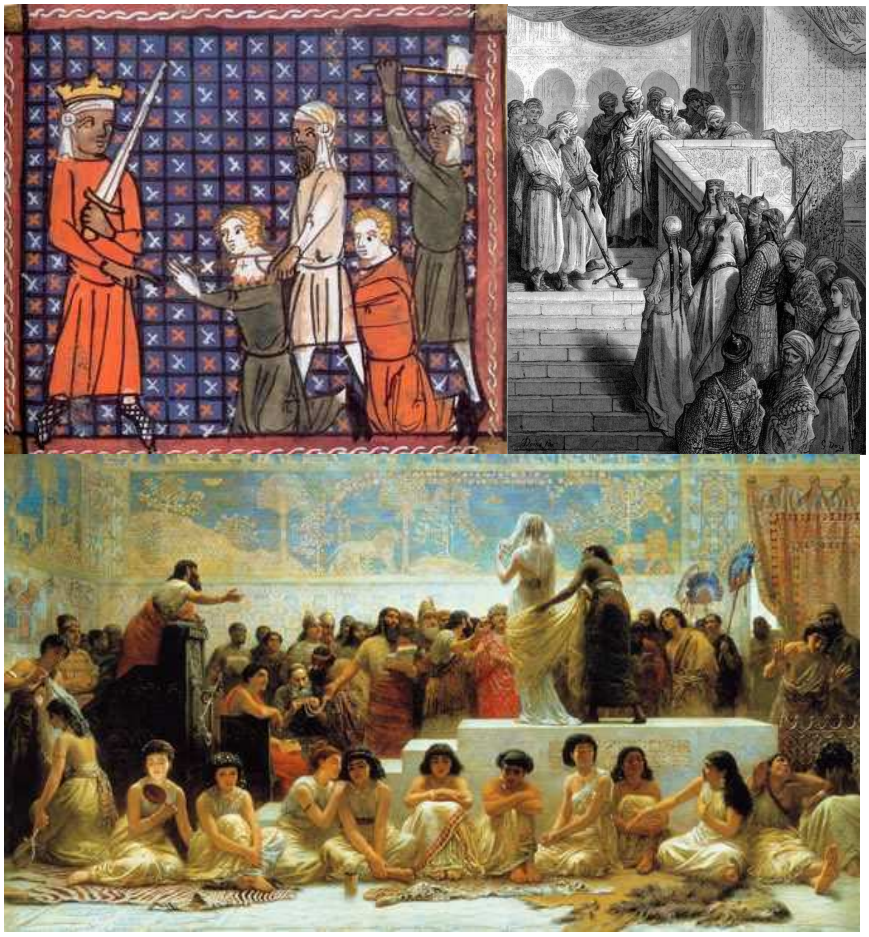


Fig. 154 - Prisioneiros cristãos decapitados pelos sarracenos (*Les Livres du Graunt Caam*, XIVe siècle, BL MS Roy. 19 D I, f. 107),
Fig. 155 - Gustave Doré, *Os Cativos*
Fig. 156 - Edwin Long - *The Babylonian Marriage Market,* 1875*,* óleo sobre tela

DeMille depositou o mesmo tipo de cuidado na composição gráfica do episódio da venda das escravas[645], dotando-o de grande dinamismo visual e relacionando-o, precisamente, com o tema mais vasto e conhecido da perturbante escravatura branca.

Vê-se um plano em que a escadaria oblíqua reforça a perspectiva, fornecendo um ponto de fuga determinante para que toda o plano se possa visualizar. Este tipo de composição de referência pictórica é típico no realizador[646]. Num balcão disposto num

[645] Birchard, Robert - *Cecil B. DeMille's Hollywood*, *Idem*, p. 291.
[646] « (…) Additionally, introducing the effect of steep gradients would give the impression of extended space by allowing unequal objects to look equal in the space. Cecil B. DeMille recognized the dramatic efficiency of the canonical forms in constructing and perceiving a scene. In his dynamic composition, with the aide of his associate artists, he applied these rules in nearly every picture he made (…) he constructed highly narrative gradient composition as a display effect. In the scene in which Charles Bickford lays prone as a victim of Richard Cromwell and Eddie Nugent, DeMille constructed his characters' composition with highly artistic calculation. The grouping in the front on the right side (Richard Cromwell and Eddie Nugent) were standing. The next rows behind them were standing also, but one step higher and so on, until we see the last characters sitting on top of the semistaircase. DeMille's

plano exageradamente superior, os compradores muçulmanos escolhem as escravas cristãs - «statuesque groups of blond girls»[647] - colocadas num plano situado num nível inferior no conjunto da imagem. Os dois planos não se interceptam e todas as personagens intervenientes são igualmente visíveis, enquanto pela escada sobem e descem figurantes. O domínio dos procedimentos técnicos postos ao serviço da narração é bem vincado em toda a sequência.



Figuras 157 e 158 - A composição do plano: O mercado de escravas – *As Cruzadas*

Dois exemplos (a destruição de símbolos e a venda de escravas) chegam para que o público entenda a maldade muçulmana, e Saladino é anunciado de imediato. A câmara aponta no sentido contrário e Saladino aparece enquadrado num cenário arquitectónico típico, ao som de percussão e acompanhado de guardas velados em trajo muçulmano e montados em cavalos brancos.

---

composition followed the steep gradient form. On the left side our reading of the scene started by first scanning a large wagon wheel, followed by the principal character (Charles Bickford) and a few others sitting next to him, while the last three rows of the composition are standing on a steep gradient. This form of steep gradient composition permitted each character in the composition to be equally visible to the camera and share the dramatic moment um of the scene. The composition acquired a definite roundness by manipulating the contrast and direction of the scene's illumination. DeMille repeated this same Baroque steep gradient formula, with some alteration, in *The Crusades* (1935) (…) » In: Sannah, Bassim - *The Characteristic Features of Hollywood's Scenographical Stylization* (1930-1939) - A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Department of Media Sciences) at the Ruhr University of Bochum , June 21, 2004. http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=972588477&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=972588477.pdf (consultado em 7/08/2009)

[647] Richard, Jeffrey - *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, Routledge, 1977, p. 100.



Figuras 159 e 160 - Os enquadramentos: a chegada das tropas de Saladino – *As Cruzadas*

O papel de Saladino é desempenhado por Ian Keith, que já tínhamos visto como Tigelinus em *O Sinal da Cruz* e como Octaviano em *Cleópatra.* Nas palavras de DeMille, Ian Keith tem em Saladino uma «magnífica encarnação» que chegou a ser muito popular no Oriente[648]. No filme aparece ladeado por guerreiros-escravos negros, o que está confirmado pelas fontes: o exército de Saladino tinha com efeito negros e beduínos. No momento em que aparece, Saladino mostra-se impiedoso com os cristãos. O episódio foi criticado por E. Lloyd Sheldon, da equipa de produtores, que achou o carácter de Saladino inconsistente. Segundo a produção, Saladino devia ser tratado

[648] DeMille, Cecil B. - *Mis diez mandamientos*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 280. Ver também Richard, Jeffrey – *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, p. 100. O autor afirma sobre Ian Keith: «…[he] gives perhaps the best performance of his career, Skilfully creating a completely convincing portray (…) whether confronting the assembled christian kings or wooing Berengaria or negotiating with Richard, he radiates true authority.»; ver ainda « … In contrast, *The Crusades* was a favourite film in Muslim countries. It profoundly affected Egyptian Prime Minister, Col. Gamal Abdal Nasser and his best friend General Abdel Hakin Amer. When DeMille and Henry Wilcoxon were introduced to them while in Egypt making the second *The Ten Commandments*, General Amer enthusiastically confessed: "Mr DeMille, Mr. Wilcoxon, you will perhaps remember a movie you made called *The Crusades*?" "Oh, yes," Mr. DeMille said, as he at last felt his feet touch firm ground. "I made that one in 1935." "Quite right," Amer said, "and Mr. Wilcoxon here starred at Richard Coeur-de-Lion." We nodded. "Well, perhaps you did not know that *The Crusades* was a very popular film in our Muslim country - due to its fair presentation of both sides and its portrayal of Saladin as a great and holy leader of his people. So popular, in fact, that it ran for three years in the same theater. And during those three years, when Colonel Nasser and I were first in military academy, we saw *The Crusades* perhaps as many as twenty times. It was our favorite picture. "That's very gratifying," Mr. DeMille said, thinking the speech was over. "It's always been my favorite as well." "Just a moment please," Amer said gentley. "Colonel Nasser was so taken with the character of the Lionheart in your movie that he told everyone in the military academy that when he grew up he was going to be just like that, and that's how the other boys came to call him Henry Wilcoxon!" » In: Kozlovic , Anton Karl - 'The Deep Focus Typecasting of Joseph Schildkraut as Judas Figure in Four DeMille Films', *Journal of Religion and Popular Culture*, Volume VI, 2004,
http://www.usask.ca/relst/jrpc/art6-schildkraut-print.html (consultado em 10/08/2009)

como um herói por ter permitido a entrada de cristãos em Jerusalém. Avançando com as suas ideias muito próprias sobre construção dramática, DeMille terá argumentado que era preciso passar a mensagem da Cruzada para o público, e só com a realidade da impiedade do inimigo se conseguia esse efeito[649].

Saladino enfrenta o discurso fanático de Pedro o Eremita (C. Aubrey Smith)[650], que o avisa de que vai exortar os cristãos à Cruzada. No entanto, Pedro, o Eremita, nasceu em Amiens, em 1053, e morreu em 1115, muito antes dos acontecimentos que são narrados no filme. Pregou a Primeira Cruzada e ligou-se à Cruzada Popular, liderando-a, juntou os seus esforços à Cruzada dos Nobres, visitou o Santo Sepulcro, e morreu poucos meses depois, na Europa. Foi um fanático cujo nome ficou associado a atrocidades cometidas contra judeus[651]. Nada disso aparece no filme: Pedro, o Eremita, nas palavras do próprio DeMille, era uma mistura de Pedro, o Eremita, de Bernard de Clairvaux e de outros eremitas que percorreram a Europa de então[652], portanto uma mescla ficcional.



Figuras 161 e 162 - Pedro o Eremita (C. Aubrey Smith) – *As Cruzadas*

Esta sequência inicial com Saladino termina com uma extraordinária sobreposição de imagens em que DeMille se autocita, remetendo para os efeitos visualizados em *Os Dez Mandamentos*. O mar submerge o pregador que vai regressar à Europa, e o cenário passa para França. Na Europa, o rei de França, Filipe Augusto,

[649] O episódio é relatado em Birchard, Robert - *Cecil B.DeMille's Hollywood*, Kentucky, *Idem*, p. 285.
[650] C. Aubrey Smith (1863-1948) - Já o víramos a fazer o papel de Enobarbus, em *Cleópatra* O actor desempenhou vários papéis importantes em Hollywood. Devo destacar *Queen Christina* (1933), de Ruben Mamoulian, e *The Scarlet Empress* (1934), de J. Von Sternberg.
[651] Aberth, John - *A Knight at the movies- medieval history on film,* Routledge, 2003, p. 86.
[652] DeMille, Cecil B. - *Memorias*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 281.

prepara-se para a Cruzada. Vê-se um plano geral com a corte francesa, de grande rigor compositivo, indiciando o fanatismo centralizador, e a composição do plano reforça a austeridade e a relação íntima do poder temporal e religioso em França. O espaço francês é encenado como um universo religioso, e é o oposto da encenação adoptada para o ambiente que se verá de seguida: o espaço inglês.

É preciso realçar o trabalho em *matte* de Jan Domela (1894-1973)[653] no plano da coroação[654].



Figura 163 - Os planos: Pedro o Eremita com Filipe Augusto de França e a coroação do rei, *As Cruzadas*



Figura 164 - Um retrato físico e psicológico: Ricardo Coração de Leão (H. Wilcoxon), *As Cruzadas*

[653] Jan Domela - Pintor e ilustrador norte-americano, de ascendência holandesa. Estudou na *Los Angeles School of Illustration and Painting* e no *Mark Hopkins Art Institute*. Frequentou a *Rijksakademie* em Amsterdam e completou os estudos na *Académie Julian* em Paris. Depois de 1928 tornou-se o principal pintor matte na Paramount, bem como principal artista na secção dos efeitos especiais.

[654] «…most of the cathedral matted into a limited set on the Paramount soundstage.» Ver http://nzpetesmatteshot.blogspot.com/2010/07/jan-domela-intimate-portrait-of.html (consultado em 15/03/2011)

O ambiente da corte inglesa introduz um forte contraponto. DeMille e Hans Dreier recriaram cuidadosamente o ambiente onde se encontra Ricardo, o herói do filme, emoldurando um retrato psicológico preciso e complexo de Ricardo Coração de Leão[655]. Uma vez mais, e segundo o testemunho do realizador não houve dúvidas na escolha, o actor escolhido foi Henry Wilcoxon. Óbvio herói inglês e como tal representado na História de Inglaterra, Ricardo I assumiu uma presença histórica extraordinária na Terra Santa[656]. No filme, o rei é introduzido num ambiente *tipicamente* inglês: um torneio que serve para apresentar um carácter bélico, brigão e enérgico que convém ao filme, e que não se afasta muito das descrições provenientes das fontes. Era principalmente nos torneios que um cavaleiro medieval ganhava a sua reputação e que se reafirmava de um ponto de vista da hierarquia social[657]. A sequência foi bem trabalhada e encontra-se cheia de referências culturais.

Há o torneio onde Ricardo exibe a sua destreza física, e há o despique entre Ricardo e um dos súbditos num espaço interior bem conseguido, uma forja, que nos remete de imediato para o episódio da forja na ópera *Siegfried*, de Richard Wagner. Enveredando pela liberdade criativa, DeMille alude de forma subtil ao universo das lendas germânicas e recria o ambiente wagneriano romântico (e pouco medieval) em que o herói Siegfried forja em êxtase a sua espada, durante a ária *Nothung! Nothung!*. Ricardo, o herói inglês, ajuda o ferreiro a forjar a espada e essa presença da espada na história também remete vagamente para o mito do rei predestinado à *Excalibur* sagrada. Lembremos, a propósito, que se contava que, quando esteve perante Tancredo da Sicília, Ricardo seria portador da *Excalibur*[658]. O artifício é bem conseguido para sublinhar duplamente a predestinação de Ricardo. Depois, o registo é pitoresco, mostrando-se um ambiente cheio de objectos familiares e recriando-se situações de boa disposição e fanfarronice, remetendo para um *tempo mítico* de pura harmonia entre rei e

[655] Richard, Jeffrey - *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, Routledge, 1977, p. 100.
[656] Recorde-se a conquista de Chipre e a tomada de Acre. Riley-Smith, Johnatan - *The Oxford History of the Crusades*, Oxford University Press, 2002, pp. 6 e 379.
[657] Karras, Ruth Mazo - *From boys to men: formations of masculinity in late medieval Europe, University of Pensilvanya Press, 2002,* p. 41 e p. 65.
[658] Entre outros, dois autores fazem referência à relação entre Ricardo Coração de Leão e a *Excalibur*. Phillips, Johnattan P. - *The Crusades 1095-1197*, Pearson Education, 2002, p. 144. Ver também Aurel, Martin - *The Plantagenet Empire, 1154-1224*, Pearson Education, 2007, p. 152.

súbditos. Introduzindo-se um passado idílico que depois se deteriorará, assim se apresentam as mitologias na História e também no cinema[659].



Fig. 165 - Ricardo Coração de Leão forja a espada, *As Cruzadas*

Ricardo é informado da chegada iminente do rei de França, Filipe Augusto (C. Henry Gordon), e da irmã, Alice (Katherine DeMille), ao Castelo de Windsor. É preciso realçar que na *mise-en-scène* do espaço interior do castelo tudo é compósito, sublinhando mais a função dramática dos objectos e espaços, e menos a verosimilhança. A gestão do espaço e dos objectos liga-se aos de outro projecto impressionante da Paramount, filmado no ano anterior: *A Imperatriz Vermelha*, de Sternberg. Nos dois filmes, o encenador foi o mesmo: Hans Dreier, que já trabalhara em *Cleopatra* e em *This Day and Age*, e voltará a trabalhar com DeMille em *The Buccaneer*, *Union Pacific*, *Dr. Wassel*, *Unconquered* e *Samson and Delilah*. Notável arquitecto e *designer* alemão, conhecedor da arte europeia e das vanguardas modernistas, foi capaz de conceber sem complexos estranhos cenários estilizados com referências bem pontuadas por escudos, estátuas e esculturas[660]. Se, por um lado, soube introduzir cenários sobrecarregados de

[659] Ver Selling, Kim - 'Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy', In: Ketterer, David - *Flashes of the Fantastic selected essays from the War of the worlds centennial, nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 213.

[660] Não há muita informação disponível sobre Hans Dreier. Ver Sylbert, Richard eTownsend, Sylvia - *Designing Movies: portrait of a Hollywood artist*, Greenwood Publishing Group, 2006, p. 4; ver também Heisner, Beverly - *Production Design in the Contemporary American Film - A Critical Study of 23 movies and their designers*, Mc Farland, 2004, pp. 4 e 40; ver ainda LoBrutto, Vincent - *By Design: interviews with film productions designers*, Greenwood Publishing Group, 1992, p. 4. Diz-nos um dos entrevistados, Robert Boyle, sobre Dreier: « Hans Dreier was a Prussian; he had come over from UFA with Lubitsch, F. Lang and that group. We had a wonderful, real intellectual in Hans Dreier. (…) ».

formas expressionistas, por outro, H. Dreier também recriou espaços estilizados, como é o caso do castelo de Windsor em *As Cruzadas*. Aqui, enquadradas em paredes vazias, as estátuas do leão e do guerreiro, as espadas e lanças dispostas na escadaria fornecem a pista para a entrada do rei inglês. E, eventualmente, para a sua configuração psicológica[661].



Figuras 166, 167, 168 e 169 - Interior do Castelo de Windsor: Ricardo, Filipe Augusto, Conrado de Montferrat, Alice e João-sem-Terra – *As Cruzadas*

Citamos também o passo seguinte:« Hans Dreier made scenograpic history throughout his twenty-seven year career at Paramount. Simplicity, organic unity, balance, richness, and inventiveness hallmarked his scenographical style. Hans Dreier's spatial interpretation delivered a remarkable degree of balance between the Moderne and the architectural form. His spatial conceptualization maintained a true equilibrium between the pro-Americana internal manner and rhythm, and the European outlook. Dreier combined modern architectural stylization and the Functional aesthetic in his settings (…) Dreier brought the Bauhaus ethic and artistry with him from Germany. He introduced a new accent of flat white and abbreviated surfaces, with the essentials of the Moderne (…) clocks, forms, chandeliers, chrome components, light fixtures, glass brick, and spaciousness, all of which were portrayed under diffused, soft and indirect lighting effects. Dreier's charcoal, and ink sketching technique revealed his sharp sense for the spatial and its composition. Yet Dreier had the talent of capturing a simplicity in his settings that was integrated with the dramatic means of the screen's narrative action.» In: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=972588477&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=972588477.pdf (consultado em 7/08/2009).

[661] Kelly, Kathleen Coyne e Pugh, Tison - *Queer Movie Medievalisms*, England and USA, Ashgate Publishing, Ltd., 2009, pp.73-74.

No castelo encontram-se Conrado de Montferrat (Joseph Schildkraut), João Sem Terra (Ramsey Hill), Alice e Filipe Augusto. DeMille usou repetidas vezes Joseph Schildkraut em papéis de traidores históricos: Judas em *O Rei dos Reis*, Herodes em *Cleopatra* e Conrado de Montferrat em *As Cruzadas*. A estratégia fazia parte de um procedimento de pesquisa profunda da psicologia das personagens associada às características de determinados actores. Conrado é o vilão da história, nem Saladino negoceia com ele, e acabará por matá-lo, depois de dizer: «I have no traffic with assassins» e «Away with this dog.». Conrado é verdadeiramente a figura anti-cristã do filme. É através de Conrado que o público percebe que o filme não é anti-islâmico[662]. As três personagens destinadas a desempenhar os papéis de intriguistas envergam sóbrios trajes de tecido escuro e de corte estilizado pontuados por vistosas peças de joalharia, onde se evidencia bem o talento criativo do chefe do *glamour* visual na Paramount, o *costume designer* Travis Banton. Lembremos que tanto Dreier como Banton tinham trabalhado em *Cleopatra.*

João Sem Terra é o eterno irmão rival de Ricardo. Filipe de França tem planos políticos para Inglaterra e pretende casar a irmã Alice com Ricardo. Conrado de Montferrat é o intriguista encarregado de espicaçar as partes interessadas. Não foi apenas DeMille que denegriu a personagem, os cronistas ingleses do tempo fizeram o mesmo, e Walter Scott complementou o retrato psicológico de Conrado, quando o descreveu como «altivo, ambicioso, político e pouco escrupuloso»[663]. Ricardo irrompe na cena com um falcão e, havendo representações coevas com nobres com falcões, o detalhe foi levado muito sério por DeMille[664]. Após uma breve troca de impressões, percebe-se que Ricardo pretende literalmente fugir do que parece ser um incómodo compromisso com Alice e que, ao contrário de Filipe Augusto, não se interessa pela Cruzada nem pelas coisas da Igreja. A relação de amizade e rivalidade entre Ricardo e

[662] Kozlovic , Anton Karl - 'The Deep Focus Typecasting of Joseph Schildkraut as Judas Figure in Four DeMille Films', *Journal of Religion and Popular Culture*, Volume VI, 2004, http://www.usask.ca/relst/jrpc/art6-schildkraut-print.html (consultado em 10/08/2009)

[663] Ver respectivamente, Runciman, Steven - *História das Cruzadas*, Volume III, Lx., Livros Horizonte, 1995, p. 30; ver Scott, Walter - *O Talismã*, Lx., Amigos do Livro, s.d., p. 132.

[664] Disse DeMille: « I want Wilcoxon to start carrying the falcon around. Pick out the best of the birds we have, and have him star carrying him around until the bird knows him. Perhaps he should also feed him.» Birchard, Robert - *Cecil B.DeMille's Hollywood*, Kentucky, Univ. Press, 2004, p. 287.

Filipe reproduz o conflito histórico. Pouco depois, num espectacular plano sequência que descobre lentamente o trabalho de Hans Dreier, DeMille reintroduz a figura de Ricardo, com a câmara deslizando da praça onde se prega a cruzada ao torreão do castelo, descendo lentamente da muralha até ao chão e reenquadrando Ricardo. Ao ouvir o discurso do Eremita, Ricardo urde um estratagema: decide ir na Cruzada para escapar ao casamento, terminando a sequência na união das espadas da população em torno do Eremita e de Ricardo, numa composição grandiosa e bem estruturada, encenada como dramaturgia operática.



Figuras 170 e 171 - No exterior do Castelo de Windsor – *As Cruzadas*

A Cruzada dirige-se para Marselha, numa sequência muito bem conseguida pela gestão de espaços e pelas composições visuais. Num plano fixo sobre uma rua desfilam a nobreza, o clero e o povo que se deslocaram na Cruzada, enquanto a multidão se divide em dois grupos. Um prossegue e sai para fora-de-campo pela esquerda, o outro avança para as câmaras proporcionando detalhes importantes para o público: os feridos, os cruzados, a gente do clero. É um momento de grande domínio dos mecanismos da narração porque a câmara não procura nada: o espectáculo desfila perante os olhos dos observadores, desde que as personagens irrompem no fundo até chegarem ao primeiro plano.



Figuras 172 e 173 - O enquadramento arquitectónico: A chegada dos cruzados a Marselha – *As Cruzadas*

A história encontra-se contaminada por detalhes provenientes do registo da comédia norte-americana dos anos 20-30. O espírito genuíno de reconstituição histórica cedeu aos ditames da comédia romântica de Hollywood, centrando-se o tema principal da narrativa na evolução da relação entre Ricardo e Berengária[665]. Em relação a Alice, Ricardo foi apresentado como misógino, aderiu à cruzada para escapar ao casamento, tenta escapar a um segundo, e acaba por casar em circunstâncias muito estranhas[666]. DeMille explora de forma subtil a ambiguidade que a História também regista no comportamento sexual de Ricardo[667]. A ideia de apresentar um rei *gay* terá ocorrido na historiografia a partir de meados do século XX[668] e, do ponto de vista historiográfico, o encontro de Ricardo e Berengária terá sido exíguo. No filme, o encontro é um equívoco nitidamente contaminado pelo ambiente das comédias, desde a desilusão inicial de Berengária, à decisão caprichosa de Ricardo de não comparecer no casamento, até ao desfecho do episódio, com Berengária a casar com a espada de Ricardo. Todo o episódio é uma ficção, como o será, posteriormente, o improvável triângulo amoroso

[665] Richard, Jeffrey - *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, Routledge, 1977, p. 97.
[666] Haydock, Nicholas e Risden, E.L - *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, McFarland, 2009, p. 25.
[667] Haydock, Nicholas e Risden, E.L - *Idem*, p. 104.
[668] Em 1948, J.H. Harvey publicou *Os Plantagenetas*, e defendeu uma tese sobre a homossexualidade de Ricardo. Também em 1974, James Brundage defendeu a mesma ideia em *Richard The Lionheart*. Em 1989, Anthony Bridge, em *Richard The Lionheart*, pôs a ênfase no carácter heterosexual. Ver Stock, Lorraine Kochanske "He's not an ardent suitor, is he, brother? Richard The Lioheart's ambiguous sexuality in Cecil B. DeMille's The Crusades (1935)", In: Kelly, Kathleen Coyne e Pug, Tison - *Queer Movie medievalism*, USA, Ashgate Publishing Lmt, 2009, p. 61.

Ricardo-Berengária-Saladino[669] que culmina com o rapto de Berengária por Saladino[670]. Na História, Berengária de Navarra foi escolhida para casar com Ricardo pela mãe do rei, Leonor da Aquitânia, num plano que afastava as pretensões do rei de França e de Alice, e Berengária juntou-se a Ricardo em Messina[671]. Nada disso ocorre no filme. Berengária idolatra os Cruzados e idolatra Ricardo, antes de apreciar a actuação pública do rei e se desiludir com ele. Mais tarde, Ricardo aceita casar-se com a filha de Sancho, rei de Navarra, a troco da promessa do rei Sancho de arranjar subsistência para os cruzados ingleses. Uma vez assegurada tal substistência, Ricardo não vai ao casamento, envia o seu trovador Blondel em vez dele, e manda a espada como prova da seriedade do acto. Revoltada, Berengária casa com a espada numa estranha cerimónia, também ela, de ressonâncias operáticas. No filme, DeMille criou justamente um encadeado de triângulos amorosos: os clássicos Ricardo-Alice-Berengária e Ricardo-Berengária-Saladino projectam-se num outro triângulo mais vasto, o dos cruzados europeus, os adeptos do Islão e a conquista de uma Jerusalém feminizada.

No dia seguinte, os cruzados vão para o porto e Ricardo vê Berengária sem saber quem ela é e que já é casado com ela. A sequência é caricata, e consitui a oportunidade para alguns planos *picado e contra-picado*, que remetem para *Romeu e Julieta*, e antecedem a partida para a Terra Santa.



Fig. 174 - O uso do símbolo: Berengária casa com a espada, *As Cruzadas*
Fig. 175 - O *plongée:* Berengária vê Ricardo, *As Cruzadas*

[669] Haydock, Nicholas e Risden, E.L. - *Hollywood in the Holy Land*…, p. 104.
[670] Mas esse aspecto não é uma novidade. Lembremos o poema épico da britânica Elleanor Ann Porden (1795-1825) intitulado *Coeur de Lion*, onde o navio de Alice se afunda e ela se junta ao exército de Saladino para se vingar de Ricardo, sob a forma de uma cavaleira de nome Zoraida.
[671] Madden, Thomas F. - *The New Concise History of the Crusades*, Rowman & Littlefield, 2005, p. 86.



Figuras 176, 177, 178 e 179 - Exteriores e interiores – *As Cruzadas*

Nos planos de conjunto exteriores e nos planos de interiores da partida de Marselha (um «venerável cenário que existiu de 1925 a 1937 e representou sucessivamente Veneza, Xangai, Moscovo»[672] e Marselha na época das Cruzadas, foi diversas vezes utilizado pela Paramount) e chegada à Terra Santa, a realidade é *feita* e controlada pelo ponto de vista do realizador, tornando-se o anacronismo irrelevante: nos exteriores impera o cânone da perspectiva; nos interiores, o ponto de vista é o da pintura europeia muito posterior à pintura medieval. A relação da realidade visual histórica com a realidade visual do filme é escassa e o que vemos é naturalmente uma ilusão de Idade Média. Na verdade, nos anos trinta as condições de produção determinavam um tipo de representação próxima de normas estéticas reconhecíveis (perspectiva, enquadramento, retrato) a par de algumas novidades muito próprias da linguagem do cinema (os

[672] Rodrigues, António - 'Cinema, Arquitecturas', In: Basílio, Kelly (coord.) - *Concerto das Artes*, Lx., Campo das Letras, 2007, p. 574.

plongése e *contre-plongées,* por exemplo). No plano de Marselha é forçoso realçar mais uma vez o trabalho em *matte*[673].

Na sequência seguinte, ao reunir os vários reis numa tenda de campanha onde recebem Saladino, DeMille afasta-se ainda mais da realidade histórica, embora componha uma sequência de grande efeito. Na tenda encontram-se os três protagonistas, Ricardo de Inglaterra, Filipe de França, e Frederico da Alemanha. Hugo III da Burgúndia esteve na Cruzada dos Reis[674], bem como Leopoldo da Áustria, que virá mais tarde a prender Ricardo Coração de Leão. Guilherme II da Sicília não esteve na Cruzada porque tinha morrido, e foi o filho Tancredo da Sicília que foi à Cruzada. E, claro, Conrado de Montferrat, que também integrou a Terceira Cruzada. As outras personagens apenas parecem dar colorido internacional ao grupo: um rei nórdico, um conde húngaro e um príncipe russo, embora tenha havido dinamarqueses, frísios e nobreza húngara na terceira Cruzada[675].



Figuras 180 e 181 – Saladino, *As Cruzadas*

[673] «A wonderful and intricate matte shot from De Milles' 'The Crusades" with extensive painting and several little areas of live action including fluttering flags, smoke, people and movement - a really good matte shot.» Ver http://nzpetesmatteshot.blogspot.com/2010/07/jan-domela-intimate-portrait-of.html (consultado em 15/03/2011)

[674] Setton Kenneth M , Wolff Robert Lee , Hazard Harry W. - *A History of the Crusades*, Volume II, University of Wisconsin Press, 2006, p. 78.

[675] Runciman, Steven, *História das Cruzadas*, Volume III, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 25-27.



Figuras 182 e 183 - O uso dos símbolos - *As Cruzadas*

Ricardo e Berengária devem finalmente ficar a sós. No episódio que apresenta a cama como eixo, muito moderno, há elementos bastantes para um debate psicanalítico, atendendo a que aquilo que devia consumar-se na tenda vai ser adiado até ao fim do filme. Berengária começa por resistir a Ricardo dizendo que está protegida pelos quatro Evangelistas, os quatro pilares da cama. Antes que algo possa acontecer, Ricardo é chamado de urgência para combater os assaltos de Saladino… e nada fica consumado, como, significativamente, não o será até ao fim do filme[676]. Pouco depois ver-se-à uma Berengária que lembra uma valquíria, de guarda, sozinha e insinuadoramente encostada a uma lança. São vários os planos em que a heroína se encosta a espadas, ou lanças, óbvios instrumentos fálicos e, nesse sentido, o rapto de Berengária por Saladino traduz o desejo oculto de Berengária. De resto, na sequência da assembleia dos reis Berengária dissera: «They told me he (Saladin) had *horns* like the *Devil*. I think he's magnificent.» Há uma nítida alusão de natureza sexual na frase, ou seja, Berengária vê em Saladino o que não consegue encontrar no esquivo Ricardo. É raptada, integrando-se o episódio na estratégia típica das comédias. O casal deverá ficar temporariamente separado para que no final se reponha a moral da reconciliação.

[676] Haydock, Nicholas e Risden, E.L - *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, p. 106.



Figura 184 - O uso dos símbolos - *As Cruzadas*

Aos jogos de alcova seguem-se dos mais extraordinários episódios de batalha que o cinema gizara até à data, atendendo a que um dos pontos altos do filme foi a reconstituição da tomada de Acre, em 1191, representando-se a história em quadro vivo num trabalho em que é preciso fazer referência à montagem de Anne Bauchens. No entanto, muito do que se vê já tinha sido experimentado em *Joan the Woman*, em *Os Dez Mandamentos*, e na Batalha de *Actium*, em *Cleópatra*. Tratan do-se de um tema recorrente na arte ocidental, também parece sê-lo no cinema de DeMille. Na reconstituição do assalto a Acre, estamos perante uma estrutura narrativa com partes relativamente bem diferenciadas: a preparação do assalto no sector inglês, depois no sector francês e o assalto a Acre propriamente dito. Na primeira parte, contam-se 20 planos, começando com um plano geral em que os homens preparam as armas e terminando com 4 planos em que 4 tocadores de instrumentos de sopro chamam as tropas para o assalto. Em toda a sequência, Ricardo Coração de Leão domina nos detalhes, ao ouvir os feridos e ao dar múltiplas ordens de ataque no meio dos equipamentos militares. A estrutura da narrativa é firme: há um ou dois planos mais gerais ou de conjunto a que se sucedem planos de pormenor que servem para contar a história, e a sequência termina de forma clara, com os toques de fanfarra que anunciam a mudança de cenário. O episódio francês conta-se em 3 planos, marcando uma subalternização relativamente ao episódio inglês. Depois, o assalto a Acre conta-se em mais de 140 planos. A estrutura narrativa faz-se num verdadeiro crescendo que culmina em 7 planos com a entrada triunfal dos cavaleiros cruzados em Acre ao som de música

marcial. O assalto às muralhas apresenta-se numa construção metódica. A preparação do assalto é anunciada com 10 planos de conjunto em que DeMille desdobra os pontos de vista, apresentando planos de campo e contra-campo: a visão da muralha, com os muçulmanos vistos do ponto de vista dos cristãos, e a chegada dos cristãos, com o ponto de vista dos que se encontram na muralha. A esse conjunto sucedem-se os primeiros planos de pormenor, com o sacrifício de Pedro o Eremita em destaque. Não é a verdade histórica que interessa – o Eremita não morreu mártir – mas o reconhecimento e validação dramática de uma situação concreta: o martírio cristão, largamente representado na cultura, aqui cruzado com o conhecido tema do mártir que foi atingido por setas: S. Sebastião. Eficaz, também, o uso dos planos com arqueiros. Depois, prepara-se o assalto com o espectacular avanço das torres de cerco. DeMille capta vários ângulos desdobrando as perspectivas até que a torre acopla à muralha. Dentro da torre, Ricardo destaca-se, ouve-se o seu *leitmotiv*, e alicia os homens a treparem para o assalto através das pontes de madeira. Cruzam-se a chegada das torres de cerco, o lançamento de escadas pelas muralhas, a entrada dos cruzados na parte alta das muralhas através das pontes de madeira, primeiro pretexto para quedas aparatosas de cristãos e muçulmanos no vazio. O plano 80 anuncia a chegada das catapultas ao assalto. Sob os ataques das catapultas sucedem-se incêndios e planos com a visão da morte iminente e da morte. Os muçulmanos respondem com o lançamento de matéria incandescente aos cristãos e o incêndio alastra. Os cristãos forçam a entrada na parte alta das muralhas e, finalmente, têm acesso ao interior da fortaleza. É o próprio rei inglês que faz girar os mecanismos que abrem a ponte levadiça e abre a porta principal por onde irrompem os cavaleiros cruzados. Tudo termina com os 7 belíssimos planos dos cavaleiros cruzados a entrarem na fortaleza ao som de uma música marcial.

As torres e muralhas de Acre foram recriadas de forma convincente. Aliás, a reconstituição das torres de cerco e das catapultas acompanha as descrições existentes nas fontes. Sabe-se que Filipe de França construiu uma grande catapulta e uma escada de abordagem. O exército da Borgonha também tinha uma catapulta própria e as ordens militares também teriam as suas. Havia ainda uma catapulta construída com fundos comuns, a Funda de Deus[677]. No filme, a deslocação das torres de cerco e as catapultas

[677] Runciman, Steven - *História das Cruzadas*, p. 41.

monopolizam a acção, numa montagem de extraordinário impacte. Disse Graham Greene sobre a encenação da batalha de Acre:

One chiefly enjoys in Mr. DeMille's films their great setpieces: he handles, as no other director can, an army of extras. It is not a mere matter of spending money. The cavalry charge outside Jerusalem, the storming of Acre: these are scenes of real executive genius. No clanking of tin swords here, but a quite horrifying sense of reality, as the huge vats tip burning oil down on to the agonized faces of the men on the storming ladders. Or when the riders meet at full gallop in the plain with a shock that jars you in the stalls.[678]

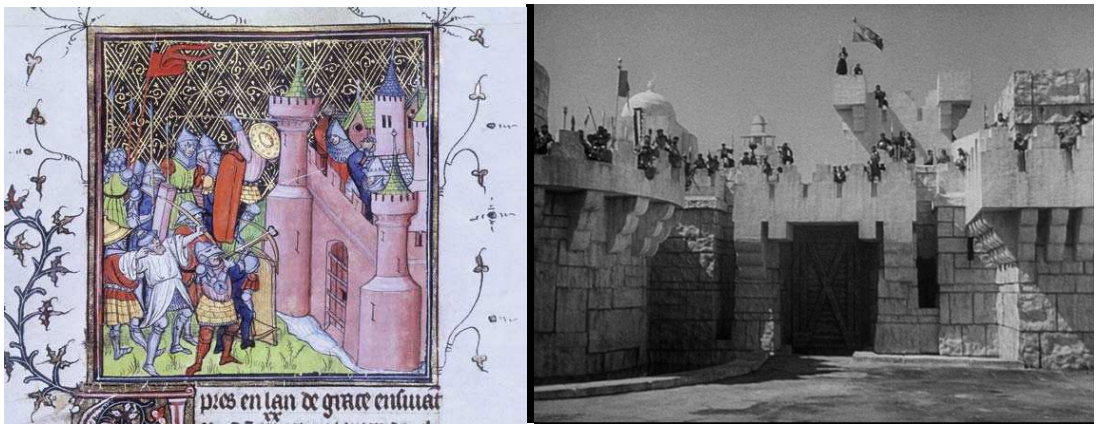


Figura 185 - O Cerco de Acre (1191), *Chroniques de France ou de St. Denis*, *c.* 1375–*c.* 1400, © The British Library; Roy.20C.VII, folio no. 24v.
Fig. 186 - A Fortaleza de Acre – *As Cruzadas*



[678] Richard, Jeffrey - *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, p. 100.



Figuras 187, 188, 189 e 190 - O domínio da iluminação – *As Cruzadas*

Nas várias partes desta sequência, DeMille usa fundamentalmente planos fixos (embora haja alguns movimentos de câmara), mas cada plano revela uma composição interna própria ao nível do enquadramento. A dinâmica estabelece-se porque há uma capacidade notável de alternar planos gerais, grandes planos e planos de pormenor, bem como em construir o diálogo visual através do recurso ao campo e contra-campo, picado e contra-picado. Muitos dos planos são compostos a partir do recurso a diagonais. Há vários planos dignos de nota, pelo brilho das armaduras, pelo cuidado com a representação da luz – o contra-luz ou as cenas nocturnas, por exemplo. Mas o mais importante é a capacidade de criar uma narrativa – aqui quase exclusivamente visual – através de recursos cinematográficos.

Após a libertação de Acre segue - se o episódio da aparição da verdadeira cruz, uma relíquia de importância crucial na Terceira Cruzada, roubada aos cristãos por Saladino, em 1187, durante a batalha de Hattin. Na verdade, os cristãos não chegaram a recuperá-la, mas o episódio no filme é de grande impacte visual, e é uma citação que DeMille faz do seu próprio trabalho. A sequência da escadaria por onde sobem os cruzados presos cita a escadaria de *O Sinal da Cruz,* aqui complementada por belíssimas posturas extáticas dos frades que nos lembram o misticismo da pintura tenebrista espanhola do século de Ouro.



Fig. 191 - O aparecimento da verdadeira Cruz – *As Cruzadas*

Disfarçado de cristão, Saladino rapta uma Berengária disfarçada de cruzada, perdida e ferida numa espécie de terra de ninguém. Na corte de Jerusalém, Berengária é curada. A visão orientalista da odisseia de Berengária na corte de Saladino é muito interessante porque, embora se reconheça a representação orientalista, os detalhes apontam para todo um imaginário particular: as texturas dos tecidos, as flores, os frutos e as tocadoras de música[679].



Figuras 192 e 193 - A visão orientalista dos domínios de Saladino – *As Cruzadas*

Sucede-se outro momento extraordinário: a batalha campal, com belíssimos planos de cavalgada até ao choque das tropas, em visualizações que já estavam na primeira versão de *Os Dez Mandamentos* e na *Batalha de Actium*, em *Cleopatra*.

[679] Haydock, Nicholas e Risden, E.L. - *Hollywood in the Holy Land* , p 104. Dizem os autores: « The *mise-en-scène* in the shots os Saladin and Berengaria in his seraglio-like pavilion resemble illustrations from mineteenth century translations of the Arabian Nights. » Ver também Richard, Jeffrey - *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, p. 100.

Recuperando uma tradição que tinha trabalhado desde *Joan the Woman*, no sentido de que foi longa e intensamente trabalhada em vários filmes, DeMille tornou-se um realizador único na composição das sequências de acção[680].



Figuras 194, 195 e 196 - Detalhes na batalha campal, *As Cruzadas*

Saladino liquida o inimigo de Ricardo, Conrado de Montferrat, e movido pela devoção de Berengária por Ricardo e pela sua própria admiração pelo «Lion King», após um encontro a três, negoceia tréguas com Ricardo e acaba por renunciar a

[680] Ferreira, Manuel Cintra - *The Crusades*, 1935, Textos da Cinemateca – Ciclo Cecil B. DeMille, 1991.

Berengária, libertando-a[681]. Esse plano é um portento de composição, com a renúncia de Saladino encenada de forma muito elaborada. Berengária abraça a espada em primeiro plano, Saladino afasta-se, de costas, num plano mais recuado, e olha para três personagens no *background*. No chão, os tapetes e o estrado reforçam as linhas de fuga de uma composição em que o exercício narrativo é ligar a ideia de afastamento emocional à profundidade visual.



Fig. 197 - Os planos dentro da composição – *As Cruzadas*

No exterior, impedido de entrar na Cidade Santa e julgando que perdeu Berengária, Ricardo reza. Recuperando novamente a tradição da cultura visual do Ocidente, o plano em que Ricardo vê a Cidade Santa é sugestivo e recria a narração do Livro do Apocalipse, nas passagens onde se alude a *Vi um novo Céu e uma nova Terra*, (…) *E Vi descer do Céu a Cidade Santa, a nova Jerusalém, já preparada*[682]. Inspirando várias descrições e representações distanciadas no tempo, a visão parece unânime, seja numa tapeçaria do século XIV ou num plano de *As Cruzadas*. A cidade desce de Deus ao encontro do observador. Conforme o texto bíblico, dela emana luz, fornecendo o pretexto para a conversão de Ricardo.

[681] Richard, Jeffrey - *Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, Routledge, 1977, p. 97.
[682] Livro do Apocalipse, 21 In: *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica, Capuchinhos, 2008.




A visão da cidade Santa

Fig. 198 - João de Patmos vê a Nova Jerusalém - tapeçaria, século XIV

Fig. 199 - Ricardo contempla Jerusalém, *As Cruzadas*

Berengária é libertada e junta-se a Ricardo nas portas de Jerusalém. Na verdade, Ricardo parece ter falhado em relação aos dois triângulos amorosos que se tinham formado: não entrou na cidade nem consumou o casamento com a mulher. No final do filme a mensagem é a da paz. Na impossibilidade de Ricardo penetrar na cidade – condição imposta por Saladino – Berengária leva a espada de Ricardo para o interior da igreja e, num final simbólico, num deambulatório onde circulam os cruzados a cantar, deposita-a, finalmente, no altar.



Fig. 200 - Os cruzados na Igreja do Santo Sepulcro – *As Cruzadas*

Voltam a pontuar mecanismos de representação relacionados com a tradição operática: numa longa marcha, os cruzados entram em Jerusalém a entoar cânticos sobre a paz, recordando o coro de peregrinos de *Tannhäuser* ou o dos cavaleiros do Graal, de *Parsifal*, de Wagner. DeMille chegou a sondar Leopold Stokowski (1882-1977)[683] para compor a partitura do filme, nomeadamente as canções relacionadas com os cruzados, mas Stokowski estaria muito ocupado para aceitar o projecto[684]. A música de R. Kopp e a encenação traduzem a chegada ao espaço sagrado por excelência, e não podemos deixar de lembrar certas passagens do universo dramatúrgico e musical de R. Wagner. O final do filme constrói-se num apelo à fruição melódica e rítmica. O cinema credibilizava-se reforçando a estratégia de mostrar às massas algo do universo da cultura erudita, em estratégia que ia ao encontro da sensibilidade conservadora que dominava na época em Hollywood[685]. Visualmente, o filme termina recorrendo a elementos eficazes já trabalhados anteriormente: os cristãos saem da prisão em planos inclinados que já tínhamos visto em *O Sinal da Cruz*, uma multidão em êxtase desfila a caminho de Jerusalém, num longo cortejo de figurantes que se consitui praticamente como um dos *ex-libris* do cinema de DeMille[686].

[683] Stokowski foi um compositor e director de orquestra inglês naturalizado norte-americano. Além de uma profusa carreira musical à frente de várias orquestras norte-americanas, Stokowski desenvolveu um importante trabalho no âmbito da realização de transcrições musicais. Aí, um dos seus trabalhos mais destacados foi a produção de *Fantasia* (1940), de Walt Disney.
[684] Eyman, Scott - *Idem*, p. 316.
[685] Tambling, Jeremy - *Opera, Ideology and Film*, Uk, Manchester University Press, 1987, p. 47.
[686] «A broad, sweeping shot from De Mille's The Crusades involving miniature armies on a motorised treadmill in the distance, painted medieval city all projected onto dual process screens, with a tree hiding the join.» Ver http://nzpetesmatteshot.blogspot.com/2010/07/jan-domela-intimate-portrait-of.html (consultado em 15/03/2011)


Fig. 201 - A visão da cidade santa, *As Cruzadas*

Assumindo-se como um ponto de chegada do cinema de DeMille, o filme *As Cruzadas* mobilizou um *know-how* longamente acumulado, remetendo para muitos dos filmes anteriores do realizador, não apenas os bíblicos, mas também o melodrama e a comédia e, até à data, constituia-se como obra marcante na sua filmografia.

O realizador sentiu isso e, após realizar cerca de sessenta filmes, chegou a pensar retirar-se do cinema, segundo as suas palavras[687]. Na Paramount detinha um lugar absolutamente excepcional, a «DeMille Unit», uma área reservada próxima dos portões de *Marathon Street*, vulgarmente designada como «The DeMille Gate»[688]. Não o fez, claro. Em 1936 iniciou um programa de rádio no *Lux Radio Theatre* de Hollywood[689]. Também a partir de 1936 até 1947, DeMille aprofundou a experiência de mostrar visões da História oitocentista norte-americana, numa incursão na História norte-americana mais recente[690]. A esse propósito, Jesse Lasky Jr. (1910-1988), colaborador de DeMille a partir de 1939, testemunhou que nos anos trinta se tinha reconquistado prosperidade sem grandeza, e saúde sem sentido de destino, e que era preciso ir buscar ao passado norte-americano esse sentido que faltava. DeMille fê-lo no cinema com uma série de filmes notáveis: *The Plainsman* (1936), passado no final da Guerra Civil, e primeiro filme a ser concebido em formato próprio produzido pela Paramount para ser exibido

[687] DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamentos*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 282.
[688] Eyman, Scott - *Idem*, p. 366.
[689] DeMille, Cecil B. - *Idem,* p. 283.
[690] Louvish, Simon - *Idem*, p. 339.

em salas de aula por todo o território norte-americano[691]; *The Buccaneer* (1938), passado durante a Guerra de 1812 com Inglaterra, onde se conta a história do pirata J. Lafitte; *Union Pacific* (1939), sobre a chegada do caminho-de-ferro à California; *North West Mounted Police* (1940), passado na fronteira com o Canadá em finais do século XIX; *Reap the Wild Wind* (1942), sobre o negócio dos cargueiros no Atlântico em meados do século XIX; *The Story of Dr. Wassel* (1944), sobre a presença norte-americana no Sudeste Asiático durante a 2.ª Guerra Mundial (inteiramente contemporâneo) e *Unconquered* (1947), passado na Virgínia, no século XVIII. Um verdadeiro *corpus* para uma outra investigação sobre representações da história norte-americana. Depois do passado longínquo, o regresso aos *founding fathers*, os pioneiros norte-americanos[692], assumindo em pleno o significado ideológico do título da célebre obra de Frederick Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, publicado em 1893. O início de três desses filmes justifica estas afirmações:

The legend of Union Pacific is the drama of a nation young, tough, prodigal and invincible, conquering with an iron highroad the endless reaches of the West. For the West is America's empire, and only yesterday Union Pacific was the West.[693]

Ou:

Canadian northwest. Here the first traders from the old world intermarried with the Indians of the planes and the forests to found a new race: the métis of Canada. Here for two centuries, these half breed hunters and trappers multiplied and prospered, a law unto themselves. Then surveyors and homebuilders pushed westward, bringing laws of land and property which threatened to end forever the free ways of the wild trails.[694]

Ou ainda:

1840. America's lifeline is the sea. Railroads are almost unknown. Only the great sailing ships link the busy states of New England with the rich Mississipi Valey. The sea, and the sea alone makes America one nation.[695]

[691] Wagner, Phil – 'Cecil B. DeMille's The Plainsman and Epic Discourse in New Deal America', In: Burgoyne, Robert - *The Epic Film in World Culture*, New York, Routledge, 2011, p. 222.
[692] Higham, Charles - *Cecil B. DeMille*, p. 245.
[693] Palavras iniciais do filme *Union Pacific*.
[694] Palavras iniciais do filme *North West Mounted Police*.
[695] Palavras iniciais do filme *Reap the Wild Wind*.

Nos dois últimos excertos, em que DeMille usou a técnica do Technicolor, o discurso transformou-se sob o impacte das primeiras imagens coloridas, com planos completamente marcados pela estética do «american sublime», conferindo ao conjunto uma unidade discursiva extraordinária e uma vocação historiográfica claramente manipuladora. A contaminação da obra de DeMille pelos mitos profundos de um colectivo oficial norte-americano que, por um lado, aspirava construir uma «retórica de consensos»[696] a partir de uma identidade alicerçada no sedimento bíblico evocado na expressão «a law unto themselves» e, por outro, exibia a lição do domínio dos *founding fathers* sobre as forças sublimes da natureza e sob a égide de Deus (a permanente invocação «in god we trust»), ambos os aspectos se constituiram como dados basilares no cinema de DeMille, retomando justamente um tipo de pensamento norte-americano que é importante rememorar e analisar[697]. Com efeito, foi e tem sido a partir da edificação de permanências e da percepção da identidade como uma continuidade que os norte-americanos têm edificado os seus mitos[698]. Segundo o cinema de deMille, e em nome de uma missão predestinada, a nação americana assumiu-se sucessivamente na luta heróica contra os elementos da natureza, numa verdadeira fenomenologia épica de múltiplas noções associadas ao termo terras de fronteira, no que consideramos ser um contributo particular e consciente do realizador para o alargamento dessa visão mítica[699]. Ao mesmo tempo, DeMille evocou também o ponto de vista de que nunca abdicou: o de contar a história fundadora da nação norte-americana como a da instauração de uma moral. Alargando as perspectivas lançadas pelos filmes de finais dos anos 30 e dos anos 40, projectando de múltiplas formas o filão moralizador do nascimento de uma nação[700], *Sansão e Dalila* e *Os Dez Mandamentos* vão aparecer

---

[696] Avelar, Mário - 'América: uma retórica do consenso?', In: *Diário de Notícias*, opinião, 30 de Novembro de 2011.
[697] Avelar, Mário - *Idem*.
[698] Avelar, Mário - 'Os *founding fathers* e a memória dos clássicos – o passado no presente', In: *Viagens pela Palavra*, Universidade Aberta, 2005, p. 273-282, disponível *on-line* em: http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/292/1/livro-FINAL%20273-282%20PDF-RED.pdf (consultado em 2/12/2011)
[699] Aqui estravasamos as considerações apontadas por Phil Wagner a propósito de *The Plainsman*. Cfr. Wagner, Phil – 'Cecil B. DeMille's The Plainsman and Epic Discourse in new deal America', In: Burgoyne, Robert - *The Epic Film in World Culture*, New York, Routledge, 2011.
700 Lembramos que em 1958, Anthony Quinn, genro de DeMille, realizou nova versão do filme *The Buccaner*, sob supervisão do sogro, e com uma emblemática apresentação do filme realizada nos mesmos moldes que DeMille escolheu para a abertura de *Os Dez Mandamentos*. DeMille apresenta-se em frente ao ecrã e faz a contextualização histórica do filme, munido de um ponteiro perante uma pedagógica apresentação de diapositivos. O filme, com a respectiva apresentação, encontra-se *on line* em: http://www.youtube.com/watch?v=ZnAvnyVTi7Q (consultado em 15 de Março de 2012)

como obras-primas, excessivas, obras de arte totais que unificaram esta visão de forma exemplar.

5.º CAPÍTULO - «BACK TO THE FUTURE»: O APOGEU DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO PÓS-GUERRA

5.1. A serpente cananeia ou a apoteose do *kitsch* em *Sansão e Dalila* (1949)

> This was one of Hollywood's great moments – two minutes twenty seconds, to be exact, from the time the first tiny crack came at the foot of the pillar… it was sublime and worth whatever it cost… It may not have been great art, but we had seen Samson and Delilah.»
>
> George MacDonald Fraser

As primeiras imagens e sons de *Sansão e Dalila* são inesquecíveis: apresenta-se uma concepção da História devidamente ilustrada por planos que se constituem como uma lição de narrativa do cinema clássico. Em primeiro lugar, observa-se o planeta terra suspenso e exposto à fúria sublime dos elementos da natureza, depois um ou dois planos com céu mais aberto dão lugar a imagens mais apaziguadoras da Terra Santa e, finalmente, a narrativa pitoresca toma o seu lugar nas imediações e na aldeia de Zora na terra dos Danitas. As imagens sucedem-se acompanhadas das seguintes palavras:

> Before the dawn of history, ever since the man discovered his soul, he has struggled against the forces that sought to enslave him [plano com a Terra suspensa no espaço]. He saw the awful power of nature raised against him, the evil eye of the lightning [plano com raios], terrifying voice of the thunder, tricking wind field darkness [plano com o som das trovoadas], enslaving his mind with shackles of fear. Fear bread superstition, blinding his reason. He was written by a host of devil gods.
>
> [vários planos com divindades animalescas]
>
> Human dignity perished on the altar of idolatry. And terror arose, grinding the human spirit beneath the conquerors shield. [plano com o avanço de exércitos] But deep in man's heart, still burned the untouchable will for freedom. [planos com o céu a descobrir-se] When this divine spark claims on the soul of some mortal, were they

> priest or soldier, artist or patriot, lover or statesman, his deeds have changed the course of human events, and his name survives the ages…
>
> In the village of Zora, in the land of Dan [planos da Terra Santa], one thousand years before the birth of Christ lived such a man. In him, the elements had fused greatness and weakness, strength and fall, but with these was a bold dream: liberty for his nation. The man's name was Samson… for forty years the philistines had held his people in bondage…. [planos da aldeia com a sua vida pitoresca]

A sequência caracteriza-se pela sua enorme força cinematográfica e resulta bem ilustrativa do quanto DeMille acreditava na possibilidade de o cinema contar a História Universal no contexto da importância que isso tinha para o cinema norte-americano[701] e na divulgação pedagógica da narrativa Bíblica[702] e da História junto de um público vasto, contribuindo o cinema para a corrente de uma transmissão persuasiva da Bíblia, complementando um papel anteriormente reservado à pintura e escultura sacras.

O plano-sequência que representa uma pequena rua da pitoresca aldeia de Sansão converge para um ponto onde um notável ancião relata aos jovens a história de como o profeta Moisés atravessou o Mar Vermelho e anuncia o início da história propriamente dita, estabelecendo duas ligações importantes e convergentes relativamente ao episódio bíblico favorito do realizador, o de Moisés, um já filmado em 1923, o outro ainda por filmar. Nada disto se encontra na Bíblia, desde as imagens das nuvens em *Technicolor* ao significativo sermão do ancião profeta que anuncia aos jovens danitas a vinda de um libertador. A estratégia de DeMille resulta certeira e estava correcta de um ponto de vista bíblico, uma vez que a implantação da religião de Moisés foi trabalho pedagógico desenvolvido pelos místicos e profetas que a transformaram verdadeiramente na religião do povo hebreu[703]. Em cerca de quatro minutos de filme, em que o sublime se desdobra em camadas que se revelam finalmente no *comezinho*, assistimos indubitavelmente a DeMille no seu melhor. Deleuze foi dos primeiros a rever

---

[701] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento, Cinema I*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, (original de 1983), p. 202.

[702] «Louis H. Evans (First Presbyterian Church of Hollywood) wrote to DeMille after a preview of *Samson and Delilah* and said: "Thank you for your own type of *virile ministry*…God bless you in your work of making the Bible a living book» In: Kozlovic, Cecil B. DeMille: Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema http://www.jmmsweb.org/issues/volume2/number2/pp116-138#footnoteref4_xkjxxg8 (consultado em 17/02/2010)

[703] Freud, Sigmund - *Moisés e o Monoteísmo*, Lx., Relógio d' Água, 1990, p. 87.

o tipo de conceptualização histórica associada um excerto deste tipo[704]. De facto, DeMille procedia à reconstituição da História como monumento, no que dizia respeito à ambiência física, natural e humana, apresentando uma visualidade tão marcante que não surpreende que, mais tarde, Martin Scorsese tenha vindo a fazer referência directa à extraordinária sequência de abertura[705].



Fig. 202, 203, 204, 205, 206 e 207 - Do sublime ao pitoresco – *Sansão e Dalila*

Sansão e Dalila integrava-se plenamente na obra de DeMille, constituindo um olhar para o passado, no sentido de que a obra de DeMille jogava com a experiência adquirida à procura de repetir sucessos antigos, mas assumindo uma profetização de tendências emergentes em matéria de filmes bíblicos, olhando, portanto, para o futuro. Numa época de julgamentos e desafios, apresentou-se como um sucesso calculado[706], em que DeMille desenterrou uma antiga mina de ouro[707]: contava uma grande história de amor, como fizera em *Cleopatra,* e mostrava um grande cataclismo bíblico*,* agora em

[704] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento, Cinema I*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 202.
[705] Scorsese aludiu a esta passagem no documentário *A Personal Journey with Martin Scorsese through American movies*. (A obra encontra-se citada na bibliografia)
[706] Schatz, Thomas - *Boom and bust: American Cinema in the 1940's*, USA, University of California Press, 1999, p. 392.
[707] Friedrich, Otto - *City of Nets: a portrait of Hollywood in the 1940's*, USA, University of California Press, p. 434.

Technicolor, como, justamente referia a revista *Life* de Dezembro de 1949[708]. Inaugurando uma tendência[709], olhava para trás e lançava-se em frente[710], intuindo de forma certeira o sentido do sucesso cinematográfico: entre os filmes de maior projecção durante a década de 50 contaram-se os bíblicos, situando-se DeMille entre os realizadores favoritos do público da época, ao lado de Hitchcock e Kazan[711]. Quanto a *Sansão e Dalila*, o filme resultou num dos maiores sucessos dos estúdios da *Paramount* em finais da década de 40 e num dos sucessos mais retumbantes da época [712]. DeMille contava então 68 anos.

O revivalismo religioso e épico da época nada teve de inexplicável, atendendo a que, como afirmou Baudrillard, após um período de história violenta se assistiu a todo o tipo de ressurreições de despotismo no ecrã. O mito, disse Baudrillard, «… expulso do real pela violência da história, encontra refúgio no cinema (…) a história é o nosso referencial perdido, isto é, o nosso mito. É a esse título que se faz a rendição dos mitos no ecrã»[713], aludindo o autor aos contornos de uma época em que a agonia dos referenciais fortes teria sido o grande traumatismo. Com a proximidade da fundação do Estado de Israel, *Sansão e Dalila* cruzava precisamente interesses que extravasavam do mundo do cinema e ia ao encontro de um contexto internacional extremamente favorável.

Após a I Guerra Mundial, apesar do crescimento da comunidade judaica norte-americana[714], a sociedade norte-americana não se mostrou favorável ao sionismo oriundo da Europa em finais do século XIX, até porque o período entre as guerras favoreceu a disseminação de ideias anti-semitas na Europa e na América, e as condições da integração de várias minorias judaicas nas cidades norte-americanas não permitiram

---

[708] Bainbridge, John - ´Samson, Delilah and DeMille', *Life*, 5 Dezembro 1949, p.138, http://books.google.pt/books?id=VkEEAAAAMBAJ&pg=PA143&dq=samson+demille&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=0&ei=2m9XS_GdD4iUyATek62vCQ&cd=1#v=onepage&q=samson%20demille&f=true (consultado em 14/04/2010)

[709] Hawes, William - *Caligula and the fight for artistic freedom: the making, marketing and impact of the Bob Guccione film*, McFarland, 2008, p. 21; Ehrens, Patricia - *The Jew in American Cinema*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1984, p. 225.

[710] Maltby, Richard - *Hollywood Cinema*, Wiley-Blackwell, 2003, p. 165.

[711] Stempel, Tom - *American audiences on movies and moviegoing*, USA, University Press of Kentucky, 2001, p. 21-144.

[712] Finler, Joel Waldo - *The Hollywood Story*, London, Wallflower Press, 2003, p. 188; v. também Erskine, Andrew - *A Companion to Ancient History, Blackwell companions to the ancient world*, John Wiley and Sons, 2009, p. 567.

[713] Baudrillard, Jean - *Simulacros e Simulação*, p. 59.

[714] Medoff, Rafael - *Militant Zionism in America: the rise and impact of the Jabotinsky movement in the United States 1926-1948*, London and Tuscaloosa, The University of Alabama Press, p. 5.

uma proliferação assinalável de ideias sionistas, embora elas se tenham reforçado internacionalmente com a ocupação britânica da Palestina, com os ecos de degradação ligados a ofensivas árabes na Palestina e com a intensificação das perseguições nazis, principalmente após 1935[715].

Nos anos 20, o sionista Ze´ev (Vladimir) Jabotinsky (1926-1940) realizou uma viagem aos E.U.A. destinada a fazer aumentar o número de apoiantes para a causa sionista. Jabotinsky entendeu desde muito cedo o poder do cinema para a propagação de uma cultura sionista e, em 1926, escrevera em russo a novela *Samson the Nazirite*, valorizando a narrativa do herói judeu, veiculando algumas ideias sobre o sangue judeu (em estranho contraponto com a emergente ideologia nazi)[716] e a virilidade dos filisteus[717], imbuindo o movimento sionista de um impulso romântico que poderia projectá-lo[718], chegando a pensar num argumento para filme que acabou por não ser financiado. Desiludido, Jabotinsky chegou a condenar o sionismo por ser incapaz de entender o alcance do cinema[719].

Durante a 2.ª Guerra Mundial, o sionismo ganhou mais adeptos nos EUA e, em 1942, os sionistas, reunidos em Nova Iorque, já reivindicavam a constituição de uma «free and democratic jewish commonwealth»[720] na Palestina. No período pós 2.ª Guerra Mundial, a situação alterou-se do ponto de vista internacional, político e cultural, atendendo a que por essa altura a comunidade judaica norte-americana já se constituía como a maior do mundo[721], intensificando-se, nesse contexto, o interesse da cultura académica norte-americana em relação aos problemas dos seus próprios judeus. Preparada para receber as ideias sionistas, a sociedade norte-americana interiorizou rapidamente os paralelos estabelecidos entre o judeu do Antigo Testamento e os judeus

---

[715] Medoff, Rafael - *Idem,* p. 4.
[716] Dieckhoff, Alain - *The invention of a Nation: Zionist thought and the making of a modern Israel*, UK, London, C. Hurst and Co. Publishers Ltd., 2003, p. 205.
[717] Biale, David - *Eros and the Jews: from biblical Israel to contemporary America*, California, University of California Press, 1996, p. 191.
[718] Mendelsohn, Ezra - *Literary strategies: Jewish texts and contexts* – studies in contemporary Jewry, New York, Oxford University Press, 1996, p.193.
[719] «… in the circles of the educated, agreement has not yet been reached that cinema is also literature and even the most important branch of literature in our time…». São palavras de Jabotinsky, In: Goodman, Martin, Cohen, Jeremy e Sorkin, David - *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, p. 917.
[720] Little, Douglas - *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*, USA, the North Carolina University Press, p. 21.
[721] Goodman, Martin, Cohen, Jermey e Sorkin, David - *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, USA, the Oxford University Press, p. 472.

norte-americanos[722]. Da oposição entre Danitas (oprimidos) e Filisteus (opressores) brotavam conexões fáceis com a relação recente entre judeus e nazis. A própria ideologia sionista opunha a virilidade filisteia à timidez dos danitas justificando plenamente a vontade de Sansão se casar com uma filisteia e justificando a mistura de raças[723]. No final de *Sansão e Dalila*, os Danitas (judeus) triunfam e o facto resultou no final padrão para os épicos dos anos cinquenta: a vitória de Sansão (e dos judeus em outros filmes) simbolizava a vitória de Israel, enquanto, nas palavras de Cecil B. DeMille, a destruição de Dagon (no filme) representava a destruição do ídolo germânico Siegfried[724].

Veiculando ideias moralizadoras e consensuais relativamente ao povo judeu, e recuperando de forma subtil o sofrimento e a sobrevivência heróica daquele povo, bem como a sua esperança no novo Estado[725], um filme como *Sansão e Dalila* divulgava com grande eficácia a mensagem pró-judaica, na medida em que se mostrava opulento na redescoberta da memória das histórias de judeus, o que não tinha sido feito antes[726], apresentava-se pródigo em inter-texto dirigido a uma época em que a situação diplomática internacional estava a mudar[727], e prestava-se a múltiplas manipulações em torno da ideia de uma nação-civilização emergente, como viu Gilles Deleuze, quando afirmou: «Se a Bíblia é fundamental, é porque os Hebreus, depois os cristãos, fazem nascer nações-civilizações que já apresentam duas características do sonho americano: ser um cadinho em que as minorias se fundam, ser um fermento que forma chefes capazes de reagir a todas as situações»[728].

Harry S. Truman (1884-1972) foi presidente de 1945 até 1953, e uma das suas primeiras intervenções no Congresso fez-se com uma citação de uma oração do rei Salomão, revelando o seu entendimento do que podia ser a atitude norte-americana em relação aos problemas da Palestina. Truman foi um estudioso da Bíblia, defendeu que no Médio Oriente residiam a origem da cultura e civilização ocidentais e acreditou na

[722] Mart, Michelle - *Eye on Israel: how America came to view the Jewish state as an ally*, p. 96.
[723] Biale, David - *Idem, Ibidem*.
[724] Cecil B. DeMille, citado em Ehrens, Patricia - *The Jew in American Cinema*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1984, p. 225.
[725] Ehrens, Patricia - *The Jew in American Cinema*, p. 225.
[726] Ehrens, Patricia - *Idem*, p. 225.
[727] McAlister, Melani - *Epic encounters: culture, media, and U.S. interests in the Middle East since 1945*, USA, University of California Press, 2005, p. 56.
[728] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento - Cinema I*, Lx., Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

ideia de um estado judeu na Palestina[729] que, entretanto, a revista *National Geographic* se encarregou de difundir, pressionando a opinião pública norte-americana através de artigos e fotografias que elogiavam a heroicidade judaica e denegriam o sistema feudal ainda existente na Palestina[730], aproveitando para associar subtilmente o destino dos judeus ao dos antigos puritanos tinham fugido a perseguições religiosas. Ao mesmo tempo, no contexto da nova ordem internacional da Guerra Fria, a diplomacia norte-americana preparava-se para a marcação da sua presença no Médio Oriente, numa altura em que os EUA se viam projectados à categoria de super-potência mundial e, nessa medida, tanto os republicanos como os democratas se mostravam favoráveis à criação de um Estado judeu que defendesse os interesses ocidentais na região[731]. Quanto ao problema da rivalidade israelo-árabe, transformada numa espécie de *remake* dos episódios bíblicos, havia várias histórias prontas para serem rapidamente recontadas: David contra Golias, os Danitas contra os filisteus, com os campos de bons e maus já claramente definidos e prontos a serem apreendidos por todos. Tal como em muitos outros produtos culturais da época, o início do filme, apresentando um discurso de claras intenções políticas, defendendo a liberdade (o mundo desejado pelos Danitas) contra a opressão totalitária (o mundo dos filisteus), resultava muitíssimo claro neste contexto, projectando uma visão dominante da política internacional do momento, e inserindo *Sansão e Dalila* num conjunto de representações do Médio Oriente que contribuíram para dotar a região de consistência e significado aos olhos da opinião pública norte-americana[732].

De resto, neste período que antecedeu a realização de *Sansão e Dalila,* o percurso de DeMille foi de intensificação de ligações políticas a causas conservadoras: foi co-fundador de *The Motion Picture Alliance for the preservation of American Ideals*, em 1944, mentor da sua própria *Foundation for Political Freedom*[733] em 1945, e associou-se ao *National Committee for Free Europe* em 1949, uma organização privada

[729] Benson, Michael T - *Harry S. Truman and the founding of Israel*, Greenwood Publishing Group, 1997, p. 44.
[730] «…most americans reading the article [na *National Geographic*] must surely have come away with the impression that the Zionist dream was not very different from their own…» In: Little, Douglas - *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*, USA, the North Carolina University Press, 2008.
[731] Benson, Michael T. - *Idem*, p. 56.
[732] McAlister, Melani - *Epic Encounters: culture, media and U.S. Interests in the Middle East since …*, p. 2.
[733] DeMille, C. B. - *The Autobiography od DeMille*, p. 387.
http://www.archive.org/stream/autobiographyofc006995mbp/autobiographyofc006995mbp_djvu.txt

estabelecida pela CIA[734]. A sua interpretação política da história recente levou-o inclusivamente a proclamar que teria sido uma conspiração anti-comunista a estar por detrás de algumas das críticas de que *Sansão e Dalila* foi alvo[735], evidenciando uma postura anti-comunista que ia ao encontro dos ideais políticos dominantes. Em 1948, por exemplo, disse ao *Los Angeles Times* que se preocupava com os direitos individuais, esmagados tanto pelo patronato como pelos sindicatos[736] e, na *Kiwanis International Convention*, realizada em Los Angeles, DeMille interveio para dizer que temia que cinco milhões de norte-americanos decentes estivessem prestes a seguir uma ideologia que defendia interesses estrangeiros[737]. Referindo-se ao comunismo, dizia:

Now, in the 20th century, it still burns in a world menaced by the darker despotism of comissars. (…) This cancer of brutal collectivism is not confined to Europe or Asia. Its cells are working here spreading their poison through the vital organs of our national body.[738]

Apesar de não ter comparecido como testemunha nas sessões do *Un-American Activities Committee*, fazia parte integrante da acusação e, em 1949, a *American Federation of Labor's Hollywood Film Council*, que representava o *Screen Actors Guild*, retirou-se do *Motion Picture Industry Council* quando DeMille foi nomeado para exercer um cargo nessa instituição. DeMille pensou em fazer um filme sobre o tema de Sansão entre 1932[739] e 1935[740] e houve um primeiro tratamento temático que remontou a essa época, com argumento escrito por Jesse Lasky Jr.[741] e Fredric M. Frank[742] a partir de originais de Harold Lamb e do já referenciado Jabotinsky. Tratando-se, embora, de material bíblico muito filtrado, a verdade é que não é possível separar a realização do filme do contexto específico do período após 2.ª Guerra. Já comentámos que a história da *new promised land* e o mito da terra da liberdade detinham uma ressonância

[734] Shaw, Tony - *Hollywood's Cold War*, USA, University of Massachussets, 2007, p. 115.
[735]Shaw, Tony - *Idem,* p. 114; Ver tambémWhitefield, Stphen J. – *The Culture of the Cold War*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 218.
[736] Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, Faber and Faber, 2007, p. 393.
[737] Louvish, Simon - *Idem,* p. 393.
[738] São palavras de Cecil B. DeMille, citado em Louvish, Simon – *Idem,* p. 394.
[739] Louvish, Simon - *Idem*, p. 383.
[740] Bainbridge, John - 'Samson, Delilah and DeMille', In *Life*, 5 de Dezembro, 1949, p. 138.
[741] Jesse Lasky Jr. (1910-1988) - argumentista norte-americano, filho de Jesse Lasky, nascido na Broadway, e criado em Holywood. Escreveu 8 argumentos para Cecil B. DeMille, destacando-se *Samson and Delilah* e *The Ten Commandments* de 1956.
[742] Fredric M. Frank (1911-1977) - um dos argumentistas favoritos de DeMille, colaborou como argumentista em diversas produções de DeMille, destacando-se *Samson and Delilah* e *The Ten Commandments*.

particularmente cara junto de alguns meios políticos e sociais norte-americanos. Em infinito círculo vicioso, a criação do Estado de Israel espelhou o regresso à Terra Prometida, o que juntou os EUA e Israel num mito fundador comum, e em torno duma conjuntura de afirmação de uma relação imperialista entre a América do Norte e os territórios do petróleo. *Sansão e Dalila*, de 1949, e a versão de 1956 de *Os Dez Mandamentos* coincidiram com a fundação do Estado de Israel e, a partir do argumento de Jabotinsky, *Sansão e Dalila* colocava na ribalta uma região onde se jogavam relações de dominância cruciais da História Contemporânea, encaixando-se em pleno nos meandros da expressão de uma cultura imperialista contemporânea protagonizada pelos E.U.A.[743]. Ligada ao sionismo, essa visão moldava, pois, uma ideia de permanente decadência e deboche dos árabes (e filisteus), invariavelmente representados por actores secundários, face à superioridade moral dos hebreus (sempre protagonizados por actores principais). A origem judaica de boa percentagem dos produtores (Jessy Lasky Jr. foi apenas um deles, e foi argumentista e produtor de *Sansão e Dalila*) não pode ser estranha a esse facto[744]. Em Hollywood, o poder dos judeus constituiu-se como facto provado[745], e a criação do Estado de Israel, em 1948, foi largamente festejada pelo *lobby* judeu de Hollywood[746]. Reflectindo harmonias e tensões vividas na época, *Sansão e Dalila* transformou a história do *Livro dos Juízes* numa alegoria à emergente situação israelo-árabe e, numa altura em que urgia conseguir uma coesão norte-americana no contexto de uma guerra fria emergente, DeMille aceitou assumidamente essa missão[747].

Em *Sansão e Dalila*, imediatamente antes da entrada de Sansão em cena, o episódio que envolve um grupo de filisteus, cujo traje e capacetes recriam livremente as representações dos filisteus provenientes dos templos de *Medinet Habou,* no Egipto*,* e o

---

[743] V. a este propósito o trabalho de MacKenzie, John M. - *Orientalism - History, Theory and the Arts*, Manchester and N.York, M. Univ. Press, 1995

[744] V. 'Zionist Regime', http://www.globalsecurity.org/wmd/library/news/iran/2004/irib-israel.htm (consultado em 3/09/2007)

[745] Sindi, Abdullah Mohammad - 'How the Jewish-Zionist Grip on American Film and Television Promotes Bias Against Arabs and Muslims'*, Journal of Historical Review*, http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n5p-2_Sindi.html (consultado em 3/09/2007). Diz o autor que: «**…**Hollywood film production and distribution was "almost completely dominated in the first 50 years of its existence by immigrant Jews and is still dominated at its top level by Jews ...». Trata-se de uma citação de Norman F. Cantor - *Sacred Chain: A History of the Jews* (New York: HarperCollins, 1994), pp. 390, 401, In: http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n5p-2_Sindi.html. (consultado em 27/07/2010)

[746] Sindi, Abdullah Mohammad , *Idem*.

[747] V. a intervenção de Cecil B. DeMille, nos *opening credits* da estreia de *The Ten Commandments*, 1956. Consultar também Tooze, Andrew - 'Moses and the Reel Exodus', *Journal of Religion and Film*, Vol. 7, n.º 1, Abril de 2003, http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/MosesExodus.htm (consultado em 14/07/2007)

ancião barbaramente espezinhado constitui-se como acto suficientemente explícito para que se possam separar campos e delimitar claramente quem são os bons e os maus na história, como convinha, em estratégia que confirma a narrativa clássica, com episódios paralelos em *O Sinal da Cruz* (o primeiro encontro entre Mercia e os romanos) e em *As Cruzadas* (o primeiro encontro entre Saladino e Pedro o Eremita), e que voltaremos a ver em *Os Dez Mandamentos* de 1956, todos usados exactamente com a mesma intenção: separar de forma inequívoca, os campos opostos. Este aspecto reveste-se de grande valor porque, em DeMille, as citações dos seus próprios filmes e da cultura visual Ocidental se revelam mais ricos à medida que avançamos cronologicamente na análise da sua obra. Aqui revestiam-se de conotações ainda mais amplas, como vimos. Os filisteus, militarmente superiores e tirânicos, apresentam-se como os maus da fita (reproduzindo basicamente a narrativa bíblica que se organiza em torno dos heróis hebreus).





Fig. 208 - Medinet Habu, Luxor, Egipto, prisioneiros filisteus.
Fig. 209 - Os filisteus e Miriam – *Sansão e Dalila*

A sequência seguinte delimita-se com um princípio e um fim bem demarcados: Sansão é anunciado num plano *abstracto*, vendo-se apenas as listas verticais típicas do traje do povo de Deus a ocupar todo o ecrã, evocando a força física do herói, e a sequência termina com um plano simbólico que se repete no filme – uma porta que dá para um caminho em que uma figura se afasta, enquanto a mãe diz precisamente ao filho que acabou de sair que ele se afasta de tudo quanto é bom na sua vida.




Figuras 210 e 211 - O primeiro plano de Sansão e a despedida da mãe – *Sansão e Dalila*

A narrativa bíblica do *Livro dos Juízes* caracteriza-se pela proliferação de episódios de violência[748], apresenta Sansão como um nazireu[749], um herói que venceu várias campanhas de Israel contra os Filisteus e, como convém à genealogia heróica, explica que ele nasceu de uma mulher que já não podia conceber e foi visitada pelo anjo do Senhor[750]. Assim, o seu nascimento e missão possuíam um carácter transcendental, ou seja, Sansão, o nazireu, representava o papel de um libertador (no filme, a personagem encontra-se nitidamente contaminada pelas de Moisés e de Cristo[751]), enquanto a sua força, comprovada nos episódios em que mata um leão com as mãos e mata os filisteus ajudado por uma tempestade, mostrava que tinha poderes sobre a natureza, nela se refugiando e subtraindo ao domínio filisteu. A sua demonstração de força ocorre várias vezes na narrativa bíblica e quatro desses episódios marcantes foram aproveitados, com alterações, para o filme: a morte do leão com as mãos, o ataque ao exército dos filisteus, a destruição na festa quando Sansão regressa para se vingar, e Tubal e Semadar morrem, e a destruição final do templo de Dagon.

Apesar de escolhido por Deus, Sansão constitui-se como uma das personagens mais peculiares do Antigo Testamento[752], havendo estudos que apontam para uma

[748] Ryken, Leland, Wilhoit, Jim e Tremper, Longman - *Dictionary of Biblical Imagery* - *An Encyclopedic exploration of the images, symbols, motivs, metaphors, figures of speech and literary patterns of the Bible*, USA, InterVarsity Press, 1998, p. 468.
[749] *Bíblia Sagrada*, Números, 6, Lisboa, Difusora Bíblica Franciscanos Capuchinhos, 2008.
[750] *Bíblia Sagrada*, Juízes, 13; ver também Barton, John e Muddiman, John – *The Oxford Bible Commentary*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 185.
[751] Barton, John e Muddiman, John - *The Oxford Bible Commentary*, p. 185; ver também Kozlovic, Anton Karl - 'Samson as a Moses-Figure in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah', 2009 http://americanaejournal.hu/vol5no1/kozlovic (consultado em 7/04/2010)
[752] Wood, James e O'Brien, David - *A Survey of Israel's History*, USA, Zondervan, 1970, p. 190.

ligação ao mito de Hércules e um cruzamento com outras tradições narrativas[753]. O seu carácter selvagem e ascético constrói-se literalmente sobre um fio de navalha e será implacavelmente destruído pela mais fatal das tecedeiras de fios e armadilhas: Dalila. Desconhecendo a importância da sua missão divina, Sansão porta-se como um herói anómalo[754], assassina pessoas perante o silêncio de Deus[755], deixa-se apanhar e cegar, num culminar de episódios similares anteriormente narrados no Livro dos Juízes[756]. Da narrativa bíblica interessa sublinhar dois aspectos que reaparecem no filme: o ódio ao estrangeiro[757] e o uso do padrão dos enigmas associados a respostas repetitivas (Dalila repete: Os filisteus vêm apanhar-te!), funcionando como motores de acção articulados com as acções do herói[758] em torno do qual se congemina o mistério propulsor da narrativa: a origem secreta da sua força. Apesar de um nascimento auspicioso, o conjunto das acções de Sansão resulta negativo e propicia um clima de maior conflito entre os opressores filisteus e os oprimidos danitas (hebreus)[759]. Da perda de força, da cegueira e do afastamento de Deus resulta o sentido do seu último acto sacrificial de recuperação para Deus. Essa linha de explicação é central nos filmes bíblicos e neste filme em particular: o protagonista masculino deve renunciar ao pecado e tornar-se um santo[760], num sentido axial assumido tanto na narrativa bíblica como no argumento de *Sansão e Dalila*.

A sequência passada com a mãe resume o filme em miniatura extremamente cuidada, aludindo ao futuro próximo de Sansão através da visualização de símbolos essenciais. A aparição de Sansão encontra-se inserida num ambiente familiar destinado

---

[753] Relativamente ao mito de Hércules, ver, por exemplo, Mobley, Gregory - *Samson and the Liminal Hero in the Near East,* New York, T. & T. Clark International, 2006. Entre outros elementos e tradições que podem ser citados, os episódios do leão, o ritual das raposas, as sete tranças de Sansão, e a morte de Sansão apresentam também semelhanças com rituais e símbolos solares, segundo alguns académicos. V. Crenshaw, James L. - *Samson: a secret betrayed, a vow ignored*, Mercer University Press, 1978, p. 16.

[754] Knoppers, Gary N. e McConville, J. Gordon, *Reconsidering Israel and Judah: recent studies on the Deuteronomistic history*
Volume 8 de Sources for biblical and theological study
Volume 8 de Biblical and Judaic Studies from the University of Californi, EISENBRAUNS, 2000, p. 5. 593.

[755] Carvalho, José Carlos - *O grande código bíblico entre descodificações e interconexões*, In: *Via Spiritus*, 12, 2005, http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3428.pdf (consultado em 28/04/2010)

[756] Ryken, Leland, Wilhoit, Jim e Tremper, Longman - *Dictionary of Biblical Imagery - An encyclopedic exploration of the images, symbols, motivs, metaphors, figures of speech and literary patterns of the Bible*, USA, Inter-Varsity Press, 1998, p. 468.

[757] Barton, John e Muddiman, John - *The Oxford Bible Commentary*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 187.

[758] Barton, John e Muddiman, John - *Idem, Ibidem.*

[759] Wood, James e O'Brien, David - *A Survey of Israel's History*, USA, Zondervan, 1970, p. 172.

[760] Trice, Ashton D. e Holland, Samuel A. - *Heroes, Anti-heroes and dolts: portraits of masculinity in American popular films 1921-1999*, North Carolina, McFarland, 2001, p. 97.

a mostrar a divergência de Sansão em relação aos projectos maternos, fornecendo elementos psicanalíticos descodificadores. Enquanto a mãe critica o desejo de o filho se casar com uma mulher filisteia, Sansão brinca com um cordeiro debaixo de uma videira carregada de significados bíblicos: o fruto da videira estava literalmente vedado a um nazireu, simbolizando a videira a mulher-fruto-Dalila que se enredará à volta de Sansão, numa estratégia a que faremos referência mais à frente a propósito de uma pintura de Andrea Mantegna. Sansão olha para onde não deve (para as uvas), isto é, afasta-se do seu caminho ascético de proximidade com Deus, afirma levianamente que o homem deve ir até onde o coração o permite, agarra numa rede (sugestão da teia em que ficará enredado no futuro) que não largará até ao final da sequência e encosta-se a uma coluna (sugestão do futuro). A mãe responde que o coração de um homem pode ser cego (insinuação do futuro). Entretanto, a jovem Miriam intervém, numa segunda aparição que sublinha a sua importância para o drama. DeMille introduziu o papel da jovem virginal hebraica associando-a a um visual que tem muito interesse do ponto de vista de solidificação dos estereótipos judaicos femininos que reaparecerão em filmes posteriores. Apresenta-se quase sem adornos ou maquilhagem, em contraponto pleno com a sofisticação de Semadar e Dalila.

Sansão sai para fora de campo num plano que mostra um caminho por onde uma figura se afasta (imagem que se verá novamente no final do filme), enquanto a mãe se lamenta afirmando que o filho está cego, e a sequência termina. Nesta primeira aparição, a imagem de um Sansão poderoso e patriarcal como padrão do corpo masculino materializa-se de forma incisiva: Victor Mature, Steve Reeves, Stephen Boyd e Charlton Heston tornaram-se, na época, os especialistas na matéria, remetendo para novos padrões de masculinidade em formação, entre outros nomes: Richard Burton, Yul Brynner, Robert Taylor, Kirk Douglas[761], todos eles exibindo uma qualidade física *larger than life* e projectando uma tipificação da gramática do corpo masculino para consumo de plateias de ambos os sexos. A exibição de brilhantinas, corpos depilados e pernas modeladas e musculadas criava uma certa confusão no apelo sexual que, por isso mesmo, captava diversos tipos de público[762]. Na sequência da sua aparição no filme,

[761] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in Hollywood cinema*, New York, p. 228.
[762] Rushing, Robert A. - 'Memory & Masculinity in the Italian peplum filme and Zach Snyder's 300', In: Hähnel-Mesnard, Carola , Liénard-Yeterian, Marie e Marinas, Cristina - *Culture et mémoire: representations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visual, la litérature et le thêâtre*, Paris, Les Éditions de L'École Polytechnique, 2008, p. 242.

Mature também enchia o ecrã, embora as suas qualidades físicas se associassem, não só, a uma componente atlética, mas também a um toque *statuesque*, contido e estático, que transformava a sua humilhação numa exibição impressionante de *pathos*[763].

Bebendo assumidamente em representações pictóricas anteriores[764] onde a componente atlética marcava invariavelmente presença, DeMille e a equipa de produção do filme (em que Dan Sayre Groesbeck pontuava novamente no *storyboard*) rapidamente assumiram o elemento da envergadura física masculina em moldes compatíveis com a grandiosidade da produção[765], resolvendo evidenciar o corpo masculino semi-nu de tal forma que pudesse render bem junto de um público vasto e mais jovem[766]. No dizer de DeMille, de resto, a opção por Mature e Lamarr fez-se porque eles simbolizavam a essência da masculinidade e da feminilidade[767].

[763] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Idem*, p. 229. Dando continuidade a esta imagem, Mature fez ainda *Andrócles e o Leão*(1952), de Chester Erkine, *A Túnica*(1953), de Henry Koster, *Demétrio e os Gladiadore*s(1954), de Delmer Daves, e *O Egípcio* (1954), de Michael Curtiz.

[764] O testemunho de DeMille encontra-se em Birchard, Robert - *Cecil B. DeMilles's Hollywwod*, U.S.A., University Press of Kentucky, p. 335. DeMille menciona ter havido inspiração em Rembrandt, Rubens, Solomon e Doré.

[765] «…I asked Dan Groesbeck to draw a simple sketch of two people - a big, brawny athlete and, looking at him with an at once seductive and coolly measuring eye, a slim and ravishingly attractive young girl. When the executives trooped in…I…brought out the Groesbeck sketch. "How is that," I asked them, "for the subject of a picture?" They were enthusiastic. That was movies. That was boy-meets-girl-and what a boy, and girl! "That, gentlemen," I said, "is *Samson and Delilah*", Kozlovic, Anton Karl - *Cecil B. DeMille: Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema*, http://www.jmmsweb.org/issues/volume2/number2/pp116-138#footnoteref3_qh3o2mk (consultado em 26/04/2010)

[766] Trice, Ashton D., e Holland, Samuel A. - *Heroes, antiheroes, and dolts: portrayals of masculinity in American popular films*, 1921-1999, McFarland, 2001, p.98. V. também Doherty, Thomas Patrick - *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s, Temple University Press*, 2002, p. 24.

[767] «They embodied in the public mind the essence of maleness and femininity.» Ver O'Kane, Martin - *Borders, Boundaries and the Bible*, London, Sheffield Academic Press, 2002, p. 270.



Figuras 212 e 213 - A exibição do corpo: a essência da masculinidade e feminilidade segundo Cecil B. DeMille – *Sansão e Dalila*

O sucesso de *Sansão e Dalila* foi retumbante e as principais produtoras colocaram nos seus calendários a produção de um filme bíblico[768]. O filme marcava a irrupção de símbolos corporais tão fortes que o papel e o visual de Victor Mature se constituíram como referentes longínquos de todo um género de filmes que fizeram sucesso décadas mais tarde: as séries *Rambo* e as séries dos super-heróis, nos anos 70 e 80. De facto, não parece excessivo afirmar que o desempenho de Mature em *Sansão e Dalila* o transformou num objecto[769] artificial tão marcante que, como se sabe, não passou despercebido a Susan Sontag a qual, ao referir-se à *«exaggerated he-man-ness»* de Sansão[770], viu nele um exemplo acabado de *camp*, de acordo com a sua própria exposição do conceito[771].

A opulência da *mise-en-scène* de Cecil B. DeMille continua a fluir na sequência seguinte, que introduz o público na casa do rico comerciante filisteu Tubal (William

[768] Trice, Ashton D. e Holland, Samuel A. - *Idem*, p. 97.
[769] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Idem*, p. 227.
[770] Sontag, Susan - *Notes on «Camp»,* 1964, http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf (consultado em 6/05/2010).
[771] « (…) o gosto *camp* inspira-se numa das verdades mais ignoradas do gosto: a forma mais refinada de atracção sexual (…) consiste em ir contra a inclinação do seu próprio sexo. Aquilo que os homens viris têm de mais atraente é qualquer coisa de feminino; o que há de mais belo nas mulheres bonitas é algo masculino (…)». Sontag, Susan - *Camp - Algumas Notas* (ensaio de 1964), In: *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, Lx, Gótica, 2001, p. 320.

Farnun), pai de Semadar (Angela Lansbury) e de Dalila, sendo Dalila apresentada como a irmã mais nova da noiva de Sansão, Semadar, em desvio à narrativa bíblica, mas que se encontrava na novela de Jabotinsky e que DeMille aproveitou porque detinha uma carga dramática maior. Tubal e Athur fazem os seus negócios, numa sequência em que a narrativa fílmica se compraz, como viu Deleuze, com o desfile de «antiguidades históricas»: no ecrã desfilam tecidos, texturas, jóias, objectos, tudo reluzente e «novinho em folha» como ditava a febre da reconstituição *hollywoodesca* da História[772], a equipa da imprensa do filme a frisar que «we've got more on Minoan culture than Arnold Toynbee»[773], e o *Technicolor* a sublinhar a exibição da cor, em sinal importante da actualização da época.

Em contraponto provável com o mito do Jardim do Éden, Sansão tenta aproximar-se de Semadar. O jardim da casa de Tubal funciona como um espaço de recreio e de tentação, em que Sansão representa Adão, Semadar representa a Eva que será enganada, e Dalila a serpente que usa a fruta para manipular os presentes[774]. DeMille mobilizou várias estratégias narrativas infalíveis: tal como em *Carmen* e em *O Sinal da Cruz*, o herói divide-se entre o amor de mulheres, num conflito importante do ponto de vista do drama. Lembremos a eficácia do duo Carmen/Micaela, em *Carmen*, a transformação da prostituta Madalena na Madalena penitente em *O Rei dos Reis*, o duo Mercia/Ancaria ou Mercia/Popeia, em *O Sinal da Cruz,* ou Nefretiri/Séfora*,* em *Os Dez Mandamentos*. Em *Sansão e Dalila* apostou-se novamente nessa dualidade física e espiritual: Miriam representava a virgem (DeMille referiu-se-lhe dizendo que ela parecia uma «walking synagogue»[775]), Dalila assumia o papel da mulher fatal, e as duas rivais chegam a confrontar-se. Apesar de inventada, esta oposição, que DeMille procurou repetir de tantas formas, apresenta-se como uma variação contínua a partir da dicotomia ou síndrome da virgem/prostituta (justamente analisada por Sigmund Freud), que tanto remete para ressonâncias clássicas (lembremos o mito de Deméter/Perséfone) como românticas (recordamos a história de *Tannhäuser*, de Richard Wagner, onde o protagonista se divide entre uma Elisabeth purificada e uma Vénus tentadora).

---

[772] Deleuze, Gilles - *A Imagem - Movimento*, Cinema I, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 204.
[773] *Time Magazine*, 29 de Agosto de 1949, http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,855020,00.html (consultado em 7/01/2011)
[774] Kozlovic, Anton Karl - 'Serpentine Evil and the Garden of Eden - On DeMille's *Samson and Delilah* (1949)', In: http://www.brightlightsfilm.com/60/60samson.html#10 , 2008, n. 60 (consultado em 2202/2010)
[775] Ehrens, Patricia - *The Jew in American Cinema*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1984, p. 226.

Introduzindo junto do público elementos novos que complementam aspectos não explorados pelos textos sagrados, estabelecendo um diálogo aberto com a reconstituição artística associada a períodos artísticos determinados, caso da representação da cultura dos filisteus, a sequência foi cuidadosamente filmada. A equipa de DeMille mergulhou na investigação sob a direcção do investigador da M.G.M. contratado por DeMille, Henry Noerdlinger[776], que encetou uma viagem a quarenta cidades para fundamentar a investigação histórica[777]. Noerdlinger confirmou a hipótese de que os filisteus eram uma cultura avançada no Mediterrâneo Norte que tinham emigrado para o Levante num vasto movimento migratório no Bronze tardio e que a sua herança cultural era partilhada com a sofisticada cultura minóica[778], associando-se a uma moda minóica que o filme propagou[779]. Com um toque de excesso, Edith Head baseou-se num trabalho de investigação que ligava a mulher minóica ao uso de corpetes e criou sete vestidos para Lamarr parcialmente baseados nesse mote[780], bem como o guarda-roupa para Sansão e para o «cast of thousands», lançando a moda «minóica»[781]. Os penteados não foram descurados, baseando-se em frisos e figuras em objectos de cerâmica[782]. Os trabalhos de Hans Dreier (direcção artística) e Sam Comer (cenografia) contextualizaram-se bem em recriações da cultura minóica, visíveis nas pinturas parietais, nas decorações nas portas, nos objectos de cerâmica, uma vez que estavam estabelecidas afinidades fortes entre a cultura material dos filisteus e as culturas do Egeu, como a minóica e a micénica. Houve um esforço evidente de contextualizar a reconstituição histórica dentro de padrões conotados com uma determinada ideia de rigor[783] associada à verosimilhança possível

[776] Não há muita informação disponível sobre Henry S. Noerdlinger (1905-1985); ver Elridge, David - *Hollywood's History Films*, I.B.Tauris, 2006, p. 145; ver também McCrossan, John Anthony - *Books and reading in the lives of notable Americans: a biographical sourcebook*, Greenwood Publishing Group, 2000, p. 71.

[777] « We discovered that the philistine derived their culture largely from the minoans… we were amazed to see how closely minoan dress resembled current styles. Their sandals for example are exactly like those being worn by women of today.» Trata-se do testemunho de DeMille, In: Birchard, Robert - *Cecil B.DeMille's Hollywood*, U.S.A., University Press of Kentucky, p. 335; ver também McAlister, Melani - *Epic encounters: culture, media and the U.S, interests*…, p. 56.

[778] Cleland, Liza, Harlow, Mary e Llewellin-Jones, Lloyd - *The clothed body in the Ancient World* , Oxbow, 2005,p. 17.

[779] Cleland, Liza, Harlow, Mary e Llewellin-Jones, Lloyd - *Idem,* p. 28.

[780] Jorgensen, Jay - *Edith Head: The Fifty -Year career of Hollywood's greatest Costume Designer*, New York, LifeTime Media Production, 2010, p. 151.

[781] *The Miami News*, 30 de Dezembro de 1949, Joyce, Voelker - ' Delilah' delectables dished up for 1950' http://news.google.com/newspapers?nid=2206&dat=19491230&id=lY0yAAAAIBAJ&sjid=G-oFAAAAIBAJ&pg=4065,7475532

[782] *The Miami News*, *Idem*.

[783] Kaplan, Stephan, 'Samson and Delilah' In: *The Harvard Crimson*, April 27, 1968. Diz-nos o autor:

dos lugares a reconstituir[784], exibindo uma notória vontade de mostrar a História em versão de antiquário, como viu Deleuze[785], e de elencar e inventariar exaustiva e detalhadamente os objectos que são mostrados, numa atitude cultural característica, como notou Umberto Eco[786].

É preciso perceber o ponto da situação dos dados da arqueologia nos anos 50, na medida em que os mesmos forneciam pistas interessantes: o *link* entre os filisteus e o mundo Egeu terá sido pela primeira vez colocado ainda em finais do século XIX, quando dois arqueólogos, o norte-americano Frederick Bliss (1857-1939) e o irlandês Robert A.S. Macalister (1870-1950), encontraram em Tell-El-Hesi vestígios cerâmicos decorados com espirais e pássaros que foram associados às culturas micénicas do Egeu[787]. Da tradição da arqueologia ocidental solidamente implantada no Médio Oriente (a Palestina encontrou-se sob mandato britânico até à 2.ª Guerra Mundial) destacaram-se também os trabalhos do arqueólogo britânico Flinders Petrie (1853-1942), que se referiu com muita precaução à relação entre cretenses e filisteus[788], do arqueólogo norte-americano William Allbright (1891-1971), que tinha defendido a ligação entre a cultura dos filisteus e as culturas micénicas de Chipre e Rodes, entre outros.

A equipa de DeMille optou pela recriação mais ou menos livre de detalhes muito interessantes de recorte naturalista, neste e noutros momentos do filme, que demarcam a originalidade cultural dos filisteus enquanto comerciantes e mercadores: observam-se recriações de trabalhos de metal característicos da Fenícia e que circulavam na região, decorações naturalistas nas portas, motivos vegetalistas em frescos parietais, recriações de deusas cretenses, ou interiores com vagas reminiscências das colunas de Cnossos.

«The Philistine decor combines Minoan and Canaanite motifs, an archaeological accuracy that surely means little to the public, but much to DeMille.» http://www.thecrimson.com/article/1968/4/27/samson-and-delilah-pbtbwenty-years-ago/

[784] «Pre-production for the final film officially began in the spring of 1948, when DeMille began researching the possibility of sending a second unit to the Middle East. In July 1948, after Palestine was ruled out as a location, DeMille sent a second unit, headed by directors Ralph Jester and Arthur Rosson, and including unit manager Donald A. Robb, cameramen Dewey Wrigley, Paul Hill, and grip Edgar Crowder, to North Africa to shoot background scenes and obtain authentic-looking props. Among the areas they filmed were Moulayidris and Volubilis, an ancient town in Morocco, and Bou-Saada near Algiers. According to a *Hollywood Reporter* news item, the unit shot in "twenty localities, from Algiers to Casablanca." Due to the extreme heat, the crew required an advance survey as to the availability of ice, which was packed around the film containers to protect the film stock.» http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88977&category=Notes (consultado em 9/08/2010)

[785] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento*, Cinema I, Lx., Assírio e Alvim, 2004.

[786] Eco, Umberto - *A vertigem das Listas*, Lx., Difel, 2009.

[787] Yasur-Landau,Assaf - *The Philistines and Aegean migration of the Late Bronze Age*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 2.

[788] W.M. Flinders Petrie - *Eastern Explorations* – Past and Future, 1918, p. 22; Cfr. http://www.archive.org/details/easternexplorati00petrrich (consultado em 31/07/2010)



Figuras 214, 215, 216, 217 e 218 – *Mise-en-scène*, adereços e guarda-roupa – *Sansão e Dalila*


Fig. 219 – O pátio do Jardim de Tubal, *Sansão e Dalila*

Na sequência particular em que Sansão irrompe no jardim de Tubal, aos detalhes visuais torna-se necessário acrescentar o papel da música, na medida em que as diversas personagens surgem claramente associadas a temas musicais. DeMille chegou a tentar a possibilidade de usar a música de Saint-Saëns no filme, mas não conseguiu. Depois procurou obter cinco minutos de Adam Katchaturian mas, não conseguindo os seus objectivos[789], acabou por recorrer ao talento de um dos melhores compositores da Paramount: Victor Young (1900-1956), músico associado a produções da maior qualidade[790], conhecido pelo seu talento melódico[791] e elogiado por colegas de época[792]. Os dois principais temas musicais do filme integravam-se no estilo de música dos filmes do género, mas resultaram particularmente inspirados, apresentando-se os três motivos musicais dominantes que se ouvem nos créditos de abertura nesta sequência do jardim

[789] Eyman, Scott - *Idem*, p. 387.
[790] Finler, Joel Waldo - *The Hollywood story*, Wallflower Press, 2003, p. 202.
[791] Karlin, Fred, Wright, Rayburn - *On the track: a guide to contemporary film scoring*, Routledge, 2004, p. 197; ver também Buhler, James, Flynn, Caryl e Neumeyer, David - *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, 2000, p. 255.
[792] «Miklós Rósza, in *Double Life*, describes the music of Victor Young, Paramount's pet composer in the 1940's, as being in the «Broadway-cum-Rachmaninoff idiom, which was then the accepted style.» In: Brown, Royal S. - *Overtones and Undertones: reading film music*, U.S.A. University of California Press, 1994, p. 96.

de Tubal, precisamente associados à aparição de três personagens, conotando personagens com motivos musicais: um motivo de fanfarra enunciado por sopros e ligado ao poder local que se encontra representado em Athur (Henry Wilcoxon), outro motivo musical conotado com Sansão (enunciado pelos instrumentos de sopro) e um outro a Dalila (o tema tocado pelas cordas nos créditos de abertura e tocado por harpas de forma muito suave, assim que se vê Dalila). Pretendendo a música de filmes assumir-se como portadora de significados históricos ou recriar ambientes históricos[793], torna-se inevitável reconhecer que o tema de recorte orientalizante que se ouve em tom menor e que automaticamente associamos a Dalila[794] carrega toda a tradição tardo-romântica das melodias concebidas para representar o elemento feminino[795]. Ao pretender ilustrar a História de forma precisa, neste caso bíblica, a música apossava-se cada vez com mais firmeza do seu lugar na concepção de um produto audiovisual.

A primeira aparição de Dalila no filme é tão forte que implica que nos detenhamos e coloquemos questões. Embora abundem com frequência as referências culturais às actividades de Dalila enquanto prostituta que servia o Saran de Gaza, DeMille manteve alguma ambiguidade no seu tratamento, pelo que a figura de Dalila fica perfeitamente contextualizada na tradição cultural ocidental. Dalila constitui-se como uma criação literária que penetrou na consciência da cultura ocidental como poucas mas afigura-se como uma das que mais foi sofrendo todo o tipo de interpolações[796] e, tendo em conta que o texto sagrado não explora muito o episódio de Dalila[797], a personagem alcançou uma fama extraordinária na cultura popular. De facto, na Bíblia, nem a sua etnicidade[798] nem os seus sentimentos[799] são revelados, e não há nenhuma alusão directa ao seu estatuto, não se podendo, portanto, extrair conclusões

[793] Salmi, Hannu - *Composing the past: music and the sense of History spectacles of the 1950s and early 1960s*, Dezembro, 1998, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast//firstrelease/fir1298/HSfr5d.html (consultado em 17/02/2010)
[794] Winkler, Martin - *Classical Myth and Culture in the Cinema*, p. 327.
[795] Laing, Heather - *The gendered score: music in the 1940s melodrama and the woman's film*, Ashgate Publishing Co., 2007, p. 10.
[796] Exum, J. Cheryl - 'Lethal Women II: Reflexions on Delilah and her incarnation as Liz Hurley', In: O'Kane, Martin - *Borders, Boundaries and the Bible*, Continuum International Publishing Group, 2002, p. 254.
[797] Exum, Cheryl - *Idem, Ibidem.*
[798] Mobley, Gregory - *Samson and the Liminal Hero in the Near East*, Continuum International Publishing Group, 2006, p. 90.
[799] Exum, Cheryl - *Idem,* p. 257.

relativamente à sua condição: a Dalila bíblica não era uma prostituta[800] e, na tradição cultural, o mito de Dalila deve ser bem contextualizado em cada época, uma vez que muito antes de Cecil B. DeMille, o tempo e o imaginário construíram longamente a sua representação desde que a figura apareceu representada numa igreja românica francesa até à actualidade. Apesar do trabalho de pesquisa realizado, DeMille tinha uma ideia muito própria para a *sua* Dalila quando afirmou que queria uma mistura de Vivien Leigh e Jean Simmons com um toque de Lana Turner, contratando o artista Henry Clive para pintar uma Dalila que figurou capa da revista The *American Weekly* em 1948[801].



Figura 220 – A Dalila de Henry Clive na revista *The American Weekly*.

[800] Exum, Cheryl - *Idem*, p. 258.

[801] In: http://grapefruitmoongallery.com/illustrationandcoverart/736.shtml . A imagem da pintura a óleo de Henry Clive para DeMille encontra-se em na revista *Life*, Dezembro 1949, http://books.google.pt/books?id=VkEEAAAAMBAJ&pg=PA143&dq=samson+demille&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=0&ei=2m9XS_GdD4iUyATek62vCQ&cd=1#v=onepage&q=samson%20demille&f=true (consultado em 14/04/2010)

Foram enviadas imagens da «Dalila de DeMille» para os jornais, com a legenda seguinte:

> Believe it or not, Cecil B. DeMille is looking for someone just like this 5-foot-6, 124 pound package of dynamite and allure, and he wants her for the top role is his forthcoming Samson and Delilah… the biggest thing that Hollywood can offer – a DeMillle biblical spectacle.[802]

Nenhuma das raparigas que apareceu foi escolhida. DeMille pensou em Betty Hutton, mas a escolha recaiu sobre Hedy Lamarr, uma estrela que se tornara notada em alguns filmes anteriores conotados com o *noir*[803], o que se reflecte em *Sansão e Dalila* na sua complexa e impressionante primeira aparição. De facto, Dalila surge como um objecto, porque é filmada como se fosse um objecto, da cabeça aos pés, e surge associada a símbolos bíblicos muito fortes: a fruta e a serpente. Ligado a uma complexa rede intertextual criada em torno da serpente e da fruta[804], o filme mostra a serpente em vários momentos. No início, e em dois espaços ligados a Dalila: a caravana e o quarto. Em qualquer dos casos, o culto da serpente aparece atestado junto dos povos cananeus e filisteus[805]. No filme, evocando o episódio bíblico do Jardim do Éden, Dalila, visivelmente atraída por Sansão e decidida e chamar a atenção do nazireu, faz a sua aparição a comer fruta no jardim da casa de seu pai.



[802] Bainbridge, John - *Idem, Ibidem*.
[803] Lembremos *Dishonored Lady* (1947), *The Strange Woman* (1946) *Experiment Perilous*(1944), de Jacques Tourneur, *The Conspirators* (1944) *The Heavenly Body* (1944) *White Cargo* (1942) *Crossroads* (1942), entre muitos outros. O seu desempenho no filme *Algiers* (1938) chamou a atenção de DeMille.
[804] Kozlovic, Anton Karl - 'Serpentine Evil and the Garden of Eden - On DeMille's *Samson and Delilah* ' (1949), n.º 60, Maio, 2008, http://www.brightlightsfilm.com/60/60samson.html (consultado em 7/04/2010)
[805] Wood, James e O'Brien, David - *A Survey of israel's History*, USA, Zondervan, 1970, p. 172.



Figuras 221, 223 e 224 - A serpente, o adereço mais associado aos espaços de Dalila - *Sansão e Dalila*

Fig. 222 – A aparição de Sansão a Dalila, *Sansão e Dalila*

Através de Hedy Lamarr, que domina completamente o filme[806], DeMille aproveita a força do *noir*[807], género que tinha atingido a sua expressão máxima na década de 40, e imprime na narrativa um estilo dramático que não se encontrava na Bíblia mas que ia ao encontro do gosto do público.

Num ambiente minóico marcado pelas colunas, a sequência mostra o primeiro encontro de Sansão com as duas irmãs, os avanços de Sansão em relação a Semadar, o aparecimento do rival Athur e a aparição de Dalila e, embora a cumplicidade só se estabeleça no final da sequência, quando os dois saem juntos para a caçada ao leão, o público percebe que Dalila se interessou por Sansão desde o início da sequência e percebe que Dalila cria enredos.

Na sequência seguinte, quando Sansão mata o leão (Mature teria pavor de leões[808]), Dalila declara-se apaixonada e sofre a sua primeira desilusão quando o Saran de Gaza (George Sanders) aparece acompanhado do seu séquito, de Athur e Semadar. O Saran representa um arquétipo de poder masculino[809] em todo o esplendor de

[806] Exum, Cheryl - 'Lethal Woman II: reflections on Delilah and her incarnations as Liz Hurley', In: O'Kane, Martin - *Borders, Boundaries and the Bible*, Continuum International Publishing Group, 2002, p. 262.
[807] Exum, Cheryl - *Rettelings: The Bible in Music; Art and Film*, BRILL, 2008, p. 173.
[808] Kozlovic, A. - *Cecil B. DeMille: Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema*
http://www.jmmsweb.org/issues/volume2/number2/pp116-138#footnoteref4_xkjxxg8 (consultado em 17/02/2010)
[809] Versões posteriores alteraram essa representação de sarans. Cfr. o filme televisivo de 1973 e da produção televisiva de 1996, desempenhado por Dennis Hopper, com Elisabeth Hurley na protagonista.

cinismo[810]: o vilão, num encontro que junta os dois líderes, o filisteu e o danita. Numa exibição de força sobrenatural, perante a incredulidade do Saran, Sansão derrota um dos seus homens de confiança. Enquanto Dalila o exibe como um troféu quase seu, Sansão, ao escolher a recompensa que o Saran lhe oferece, mostra a sua preferência por Semadar, reclamando querer casar com ela. Despeitada, Dalila urde vingança, propondo que Athur leve trinta soldados seus para a festa de casamento, e o Saran, encantado, afirma «This girl has got the wisdom of a serpent…», estabelecendo uma associação duradoura entre Dalila e a serpente no argumento do filme. A sequência encontra-se muito bem construída e o sentido preciso de narração prolonga-se na festa de casamento. Aí, Dalila transforma o seu despeito num enredo maquiavélico que se constitui como detonador da escalada de perdição de Sansão, culminando na morte de Tubal e Semadar e no juramento de vingança de Dalila.

Enquanto manipula uma colher, Sansão coloca aos convidados o célebre enigma («Out of the eater came forth meat, and out of the strong came forth sweetness»), comprometendo-se a pagar a cada um dos trinta convivas, caso perdesse, trinta túnicas. A sequência constrói-se em torno de triângulos: Semadar-Athur-Sansão e depois Dalila-Sansão- Semadar. Dalila tece a sua segunda armadilha como grande manipuladora no meio de muitos homens, e induz Athur de forma a convencer Semadar a obter a solução do enigma, enquanto petisca na comida e, tal como Sansão, manipula sedutoramente uma colher. Depois, a sequência constrói-se com Athur e Semadar, enquanto Semadar manipula um espelho e outros objectos. O filme vive desses detalhes em que os objectos são absolutamente centrais para compor o ritmo visual e sonoro. Sansão conta a Semadar a solução do enigma e, em pleno casamento, Athur responde ao enigma, enquanto se vê um plano notável com a satisfação interior de Dalila por ver que o seu enredo foi eficaz, ao som do tema musical de Dalila que, aqui, se transforma num tema de perfídia e traição que reaparecerá mais tarde, a acompanhar uma outra imagem notável, quando Dalila decide trair Sansão.

[810] Babington, Bruce e Evans, Peter Williams - *Biblical Epics: sacred narrative in Hollywood cinema*, New York, p. 52.



Figuras 225 e 226 - As faces da manipulação e da traição, *Sansão e Dalila*

Tudo se precipita no acto de juramento de vingança de Sansão, quando regressa com o pagamento da aposta perdida e percebe que Tubal entregou a filha a Athur e tenta agora casá-lo com Dalila. Sansão rejeita unir-se a uma «wild cat», provoca um desastre que culmina na morte de Semadar e de Tubal e, totalmente perdido numa fúria narcísica, deita fogo aos campos dos filisteus, enquanto Dalila jura vingança e os filisteus apertam a sua repressão de forma implacável.

Encerrada a primeira parte do filme, Dalila é recebida pelo Saran nos seus domínios privados e obtém, subentende-se, todo o tipo de favores, referindo-se-lhe o Saran como sendo única no género. Eventualmente, Dalila juntou-se ao Saran para concertar melhor os seus planos de humilhar Sansão que, entretanto, foi capturado e liberto pela inspiração de Deus, matando muitos filisteus numa sequência de carismática exibição de força anímica, após o que se refugia nos rochedos. Tudo converge para o encontro de Sansão e Dalila: o conselho dos filisteus entrega a responsabilidade dos planos a Dalila, que aceita desvendar o segredo da força de Sansão a troco de uma avultada soma de prata e de poder humilhar publicamente Sansão na condição de vivo.

A narrativa bíblica forneceu o mote para a história única dum homem tentado e traído, mas a representação da narrativa contextualizou-se firmemente nas diferentes épocas. Enquanto Andrea Mantegna (1430-1506), pintor de Vicenza, envolveu a acção de Dalila em símbolos que não se encontram no relato bíblico (a fonte, a videira que se enrola na árvore, o ramo decepado), criando todo um sistema alegórico carregado de

elementos literários onde se estabelecem ligações com outras passagens da Bíblia[811], já o pintor veronês Francesco Morone (1471- c. de 1529), por exemplo, seguiu aspectos do relato bíblico, retirando ao episódio qualquer conotação visual dramática, optando por um estilo visual em que a ambiguidade de Dalila, sem expressar qualquer sentimento, parece estar harmonicamente integrada na paisagem[812]. No século XVII, Rembrandt reorganizou completamente a visão do tema em duas obras produzidas cerca de 1630: *Samson and Delilah* e *Samson Betrayed by Delilah*, metamorfoseando o tema, com o auxílio da luz, num episódio teatral e de *suspense* visual.

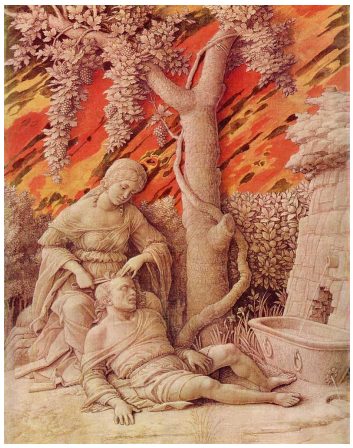






Fig. 227 - Andrea Mantegna - Sansão e Dalila, têmpera sobre tela (*grisaille)*, finais do século XV
Fig. 228 - Francesco Morone - *Samson and Delilah*, 1.º quartel do século XVI
Fig. 229 - Rembrandt - *Sansão traído por Dalila*, 1629-30, óleo sobre tela

[811]Hunt, Patrick - *Andrea Mantegna's Samson and Delilah*, 2006, http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/02/andrea_mantegnas_samson_and_de.html
[812] Klayman, Melinda - *Renaissance Images of Powerful Women Seen at the Beginning and End of the Twentieth Century,* http://www.klayperson.com/writing/chop%20paper.htm (consultado em 27/04/2010)

Transformado em tema recorrente nas artes plásticas e na música[813], a representação literária e pictórica da sedução de Dalila evoluiu de forma dramática de tal forma que, em meados do século XIX, quando chegou aos palcos da ópera[814] e se eternizou na obra-prima orientalista que foi a ópera *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saens, Dalila já era a fatal sedutora e o seu estatuto de símbolo sexual estava plenamente consumado[815]. As fontes que DeMille cita a propósito de Sansão pertenciam ao século XIX: Gustave Doré e Solomon J. Solomon (1860-1927), pintor pré-rafaelita judeu e inglês, que estudou com Cabanel e foi influenciado por Frederic Leighton (1830-1896), e Lawrence Alma-Tadema.





Fig. 230 - Solomon J. Solomon - *Samson and Delilah*, 1887, óleo sobre tela
Fig. 231 - Gustave Doré – *Sansão e Dalila*, gravura, c. de 1860

No século XIX o tema já se apresentava envolvido numa torrente emotiva e dramática fortíssima e, no princípio do século XX, Dalila chega à cultura contemporânea repleta de atributos de tentadora indesejável, manipuladora, mulher letal[816], *dominatrix*[817], *femme castatrice*[818]. Sobre Dalila caiu a mesma tentação que

[813] Lembremos *Samson* (1743), a oratória de Haendel.
[814] A tragédia em música de Rameau, *Samson*, com libreto de Voltaire, é uma obra perdida, e só foi representada parcialmente, em 1734.
[815] Smith, Carol – 'Delilah: A Suitable case for (Feminist) Treatment', In: Brenner, Athalya - *Judges: a feminist Companion to the Bible*, UK, Sheffield Academic Press, 1999, p. 94.
[816] O'Kane, Martin - *Borders, boundaries and the Bible, Volume 313 de Journal for the study of the Old Testament*, Continuum International Publishing Group, 2002, p. 268; ver também Sawyer, Deborah F. - *God, Gender and the Bible*, Routlege, 2002, pp. 66-67.
[817] Stone, Ken - *Queer Commentary and the Hebrew Bible*, London, Sheffield Academic Press, 2001, p. 106.
[818] Kozlovic, Anton Karl - 'The Whore of Babylon, Suggestibility and the art of sexless sex in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah (1949)', In: Claussen, Dane S. (edited) - *Sex, Religion, Media*, USA, Rowman and Littlefield Pub., 2002, p. 21.

traçou os contornos de Cleópatra e, em muitos exemplos, a composição de Dalila transformou-a na grande prostituta da Babilónia. Este aspecto é importante porque se encaixava de forma bastante precisa nos contornos da visão histórica que os EUA pretendiam forjar para o Médio Oriente, a de um orientalismo concebido em moldes norte-americanos, carregado de estereótipos cuja visão se justificava pelos fins em jogo: tudo o que não fosse judeu devia ser menosprezado[819].

Na sequência da sedução, a Dalila de DeMille apresenta-se com os contornos próprios da mulher perdidamente apaixonada, embora presa num narcisismo que só desaparecerá no final, determinando a sua própria redenção no filme. Desde a chegada da caravana de Dalila ao deserto, a sequência da sedução compõe-se com as cores e as formas das narrativas das mil e uma noites e, como em relação a toda a obra de DeMille, o cuidado na encenação e cenografia são extremos, naquilo que era uma marca distinta da *Paramount Pictures*.



Figuras 232. 233, 234 e 235 - Imagens da cena de sedução, *Sansão e Dalila*

[819] Little, Douglas - *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*, p.11.

A sequência da sedução é complexa e longa, desenvolvendo-se num cenário belíssimo e completamente artificial. Sansão aproxima-se da tenda de Dalila enquanto se ouve e vê a tocadora de harpa tocando o tema de Dalila. A sequência desenvolve-se num silêncio mágico em que todos os ruídos são valorizados. Sansão mexe nos objectos enquanto Dalila se penteia num recanto onde se destaca um objecto decorativo que marca presença em todos os espaços de Dalila: a serpente. Repare-se na composição quase pictórica deste plano, dividindo-se em dois planos distintos, um mais aproximado, outro mais recuado, criando aproximações e afastamentos, em citação expressa dum racionalismo renascentista que a equipa de DeMille reconstituiu de forma cuidada.

Sansão prepara-se para roubar os objectos mais valiosos enquanto Dalila lhe revela que o esperava e inicia uma série de estratagemas de sedução em que aparenta desmascarar as suas intenções. Sansão resiste-lhe argumentando que ela é amante do Saran, mas vai-se aproximando, construindo-se o diálogo com palavras sobre associações entre beijo e morte e a constatação de que Dalila é uma filha do Inferno. A segunda parte da sequência explora e exibe o corpo dos actores. Depois, os amantes regressam à tenda e Dalila confronta Sansão com o facto de ele lhe ter mentido três vezes acerca do segredo da sua força. Saem da tenda e Sansão confessa o seu segredo sob as estrelas, aproveitando para falar do poder do seu Deus.



Figuras 236, 237, 238, 239, 240 e 241 – Sedução e traição, *Sansão e Dalila*

O momento é interrompido pela aparição de Miriam e do rapaz. Dalila posa como uma pantera enquanto Miriam relata a Sansão as injustiças que se abateram sobre os danitas, e Sansão resolve acompanhá-los. Dalila diz-lhe: «Don't go, this milk faced girl with a cow eyes will lead you to your death! »

As duas rivais enfrentam-se e Miriam diz a Dalila que Sansão não a vai deixar por causa dela, mas porque há uma voz transcendente a que ele obedece. Dalila não desiste e chama a criada para preparar a traição num momento extraordinário feito de

manipulação de objectos, silêncios e olhares em que Lamarr domina completamente o ecrã e chama Sansão para a despedida, seguindo-se um diálogo não canónico:

> Samson: You called?
> Delilah: The wine of parting is bitter, Samson.
> S: Not as bitter as blood.
> D: You cannot wipe away such blood as I have given you without even a farewell.
> S: I've a new dept to pay to Philistines, but I'll come to you in Egypt
> D: No, Samson, I've lost you. Drain this cup, as you have drained my heart. [Sansão troca os copos – como Dalila antecipou que ele faria] You always doubt me, don't you?
> S: And I always love you. I'll find you, Delilah, wherever you go.
> D: No, Samson, you belong to Miriam. She's the good in you. I'm the weakness, the love that would enslave you.
> S: I'll never be free of you, Delilah. [Sansão cai]

A traição é filmada num plano velado de extraordinária beleza. Dalila corta os cabelos de Sansão com uma navalha (alusão a um ritual de castração[820]), diz a Sansão que teria fugido com ele para o Egipto, que agiu por ciúmes mas, em conclusão, remata que nenhum homem deixa Dalila. Confirmando as leituras posteriores, Sansão diz-lhe que o nome dela será uma maldição eterna nos lábios dos homens. Sansão é condenado à cegueira mas, do ponto de vista espiritual, a cegueira torna-se a condição necessária para que ele volte a ver Deus porque a verdadeira cegueira era o seu estado inicial [821], e essa consciência reflecte-se na oração anterior ao suplício. No momento em que está a ser supliciado, Sansão pede a Deus para que Ele o deixe ver melhor. Depois, através do trabalho na prisão, inicia um longo processo de renascimento.

[820] Murphy, Cullen - *The Word According to Eve: Women and the Bible in Ancient Times and Our Own, Houghton Mifflin Harcourt*, New York, First Mariner Books, 1999
[821] Hartsock, Chad - *Sight and Blindness in Luke-Acts: the use of physical features in characterization*, Netherlands, Brill, 2008, p. 104.



Fig. 242 - William Brassey Cole (1846-1917) - *Samson grinding in prison at Gaza,* óleo sobre tela

Fig. 243 – James Tissot - *Samson turns the mill in prison,* ilustração

Figuras 244 e 245 - O escárnio do público e a visita do Saran e de Dalila ao moinho - *Sansão e Dalila*

O olhar e o escárnio do público incapaz de ver para lá das aparências e insensível ao renascimento de Sansão já interessara a pintura e DeMille capturou-lhe a essência. O Saran, desconfiado em relação aos verdadeiros sentimentos de Dalila, desafia a filisteia para irem visitar Sansão, e Dalila mantém-se desafiadora e vingativa até ao momento em que, frente a Sansão percebe que este se encontra cego e, derrotada, mostra a sua aflição, desmascarando os seus sentimentos perante a desilusão do Saran. Trata-se de um momento de grande *pathos* a que Gilles Deleuze fez referência, defendendo que o que produz a intensidade de *Sansão e Dalila* é o contraponto entre as imagens do herói derrotado e cego no moinho, destituído da sua capacidade de dominar a acção, e as do herói que, no final do filme, reconquistou esse poder[822].

[822] Deleuze, Gilles - *A Imagem-Movimento - Cinema I*, Lx., Assírio e Alvim, 2004, p. 209.

A passagem do tempo é assinalada pela mudança das estações e pelo crescimento dos cabelos do herói e da heroína. Dalila, no seu quarto (a serpente mantém-se visível como principal objecto decorativo) torna-se vítima de pesadelos e alucinações: vive obcecada com sentimentos de culpa, implora misericórdia ao Deus de Sansão, e resolve visitar Sansão na prisão. A mulher que entra na prisão é já outra, e enfrenta a ira de Sansão sem medo de morrer. Ambos percebem que a força de Sansão voltou. Sansão reza, Dalila promete ajudá-lo e implora-lhe que ele a deixe ser a luz para o guiar na sua vingança. Sansão avisa-a para não entrar no templo naquele dia.

Tal como na Bíblia, a morte de Sansão ocorre durante um banquete dos filisteus (Juízes, 16). No filme, a narrativa transforma-se naquilo que podemos adjectivar de espectáculo típico *à DeMille,* introduzido o episódio através de um plano-sequência eximiamente filmado, que se vai desdobrando em outros pequenos episódios, até culminar com Sansão a ser exibido como um troféu[823] dos filisteus, num encontro final entre o seu Deus e Dagon. Da visão dos aristocratas transportados em liteiras à pequena banca onde se vendem estatuetas do deus (como *gadgets* modernos), sucedem-se pequenos episódios que convergem para a visão geral do recinto do templo encimado pela estátua de Dagon. A reconstituição ostenta, tal como todo o filme, elementos provenientes da arte do mundo Egeu e do Mediterrâneo Oriental, das civilizações minóica, micénica e Fenícia. As colunas com fuste mais delgado na base remetem para o tipo das colunas minóicas, o alçado e o aparelho de pedra onde se recorta a figura do deus Dagon (a fogueira no interior de Dagon remete para outras divindades fenícias) recorda a Porta dos Leões de Micenas, a predominância de cores claras dos trajes femininos remete para as tonalidades dos frescos minóicos[824]. A vontade de encher o ecrã de detalhes absolutamente únicos e fabulosos foi tal que deixou o repetidamente almejado «rigor» histórico para um segundo plano. Exemplo flagrante foi o do lendário vestido de Dalila, executado com penas de pavão, acerca do qual Edith Head confessou: «I supposed only scholars would know that the costumes were not historically correct, but it bothered me terribly.»[825]

---

[823] Kravitz, Kathryn F. - *Bringing the Hidden to Light: the process of interpretation - Studies in Honor of Stephen A. Geller*, USA, Eisenbrouns, 2007, p. 120.

[824] «In his autobiography, DeMille noted that he based the design of the Dagon temple on historical records written by Pliny the Elder, the first century A.D. Roman scholar» Cfr. http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88977&category=Notes (consultado em 9/08/2010)

[825] Eyman, Scott - *Idem*, p. 390.



Figuras 246 e 247 – Plano geral do templo e detalhe com o vestido de penas de pavão de Dalila, desenhado por Edith Head, *Sansão e Dalila*



Figuras 248 e 249 – Festas e destruição do Templo de Dagon, *Sansão e Dalila*

De acordo com a Bíblia, Sansão entra no recinto para servir de divertimento aos filisteus (Juízes, 16,25). De um ponto de vista psicanalítico, sobressaiem o sadismo dos filisteus e o masoquismo *in extremis* de Sansão[826]. Inicialmente, a presença de Dalila reforça esta interpretação, porque Dalila ajuda Sansão, mas não o entrega ao pedido de misericórdia de Miriam, dizendo ainda que preferia vê-lo morto do que nos braços de Miriam. O Saran responde-lhe que a misericórdia dela é como o amor dela: implacável. Tudo se prepara para a sequência final, mas antes disso, o espectáculo assume os tradicionais elementos sádicos: Sansão é ridicularizado num combate com anões (retoma-se um episódio já visualizado em *O Sinal da Cruz*) e, Dalila, deitando para trás

[826] Layzer, Varese - *Signs of weakness: Juxtaposing Irish Tales and the Bible*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001, p. 174.

todos os privilégios e arriscando a própria vida, resolve finalmente ir para a arena ajudar Sansão munida de um chicote (óbvia referência sádica), enganando a multidão que julga que se trata de um castigo, e levando Sansão para perto do eixo do templo, entre as duas colunas por baixo do deus Dagon. O único que entende as acções de Dalila é o Saran, que comenta com um soldado que ela está a gozar com todos eles e não com Sansão, da mesma forma que DeMille *goza* com o público.

A destruição do templo foi concebida como um efeito especial de grande impacte[827] sob a responsabilidade de Gordon Jennings, um dos grandes artistas dos efeitos especiais na Paramount[828]. A equipa de DeMille combinou, nos níveis inferiores, cenários em escala natural com pessoas, e miniaturas com bonecos nos níveis superiores, resultando numa ilusão perfeita de hecatombe no ecrã[829]. No cinema a audiência aplaudia no momento em que Sansão derrubava o templo[830] e, embora «it may not have been great art, but we had seen Samson and Delilah»[831], cumprindo-se em pleno uma vocação de monumentalidade visual que Gilles Deleuze também notou ao dizer que «o templo de Dagão pode desencadear o nosso sorriso, mas é um tipo de sorriso olímpico que se apodera do espectador»[832]. A representação da destruição é massiva, os corpos agonizantes são representados com todo o artificialismo, a morte exibe-se como espectáculo e como estética (a mulher morta de pernas para o ar é apenas uma actualização da visão da queda que atravessa a obra de DeMille, de referências clássicas e barrocas, a lembrar as quedas dos danados), em suma, todos os condimentos apresentados apontam para uma representação moralizadora e crítica em relação ao caos que espera os que vivem no excesso e no vício, e que se multiplica em vários planos, numa apoteose que Eyman considerou wagneriana[833].

---

[827] O templo foi construído mais do que uma vez, segundo testemunhos de época. «According to a *New York Times* article, DeMille encountered trouble with his eighty-foot-square by eighty-foot-high scale model of the Philistine temple when dynamite charges, which were detonated to produce the collapse of the temple, failed to produce the desired effect. As a result, the temple, with its forty-foot statue of the god Dagon, was rebuilt at an approximate cost of $15,000, and the scene was reshot. The *New York Times* estimated the film's final cost at approximately $3,200,000. According to an April 1950 *Hollywood Reporter* news item, DeMille donated his research documents to the Library of Congress.» Cfr. http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88977&category=Notes (consultado em 9/08/2010).

[828] Eyman, Scoot - *Idem*, p. 392.

[829] Birchard, Robert - *Cecil B. DeMilles's Hollywood*, p. 339.

[830] Cronin, Michael - *Translation goes to the movies*, Taylor & Francis, 2008, p. 12

[831] Fraser, George MacDonald - *The Hollywood History of the World*, London, Michael Joseph Ltd, 1988, p. 9.

[832] Deleuze, Gilles - *A Imagem - Movimento - Cinema I*, Lx, Assírio e Alvim, 2004, p. 203.

[833] Eyman, Scott - *Idem,* p. 393.



Figuras 250 e 251 – A estética da catástrofe em *Sansão e Dalila*

A estreia do filme ocorreu em 21 de Dezembro de 1949 e a Paramount lançou uma estratégia industrial com uma campanha publicitária que incluía um concurso para eleger Mr. Samson e Miss Delilah[834], explorando e ampliando os mecanismos de representação no próprio imaginário individual. Mais tarde, em 1951, o *Lux Radio Theatre* exibiu um programa com a narração de Victor Mature e Hedy Lamarr, baseado

[834] http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88977&category=Notes (consultado em 9/08/2010)

no filme, com fundo musical da ópera de Saint-Saens. Ao sucesso retumbante do filme juntaram-se os dois prémios da Academia: Direcção Artística (Art Direction/Set Decoration), e Guarda-Roupa (Costume Design). A crítica contemporânea não foi benevolente com o filme, reconhecendo o talento preciso de DeMille pelos piores motivos[835], rapidamente associando o realizador ao *kitsch*, numa altura em que ainda não se falava do *kitsch* como um universo com o seu próprio valor e a uma «old-fashioned technique»[836], já que no filme tudo parecia falso em excesso e assumido mau gosto. Ao mesmo tempo, reconhecia-se ao realizador uma grande capacidade de fazer sucesso, ao dizer-se que «Samson is the greatest invention since Superman...»[837], ou «if ever there was a movie for DeMillions, here it is»[838]. Na época, a homenagem mais significativa foi a que o realizador Billy Wilder (1906-2002) prestou a DeMille e a *Sansão e Dalila* no filme *O Crepúsculo dos Deuses* (1950), cristalizando de forma áurea e mitológica um universo criativo de que, de alguma forma, já estava implacavelmente conotado com a representação do passado e tornado ele próprio passado. Se o tom de homenagem se marcava em pequenos momentos do filme, como a sequência de uma festa onde se exibia uma miniatura de Dagon, esse sinal evidenciava-se de forma mais clara no argumento: Norma Desmond (Gloria Swanson) apresentava ao próprio DeMille (que se encontraria a filmar *Sansão e Dalila* nos estúdios) um *script* de sua autoria sobre a história da Salomé bíblica, enquadrando o seu retumbante regresso ao ecrã e associando Dalila a Salomé…

No início dos anos 50, Cecil B. DeMille dizia que, de todos os seus filmes, a sua maior contribuição para o cinema fora *O Rei dos Reis*[839]*,* valorizando decisivamente o seu tributo relativamente ao género bíblico, e revelando provavelmente que, nesse campo, ainda não estava tudo feito: desde 1953, DeMille já pensava em *Os Dez Mandamentos* e, após o seu penúltimo e relevante *O Maior Espectáculo da Terra* (1954), único filme que lhe valeu o Óscar de melhor filme, o caminho ficou livre para a obra-prima de 1956.

---

[835] O critico S. Harcourt-Smith chamou-lhe o Siegfried do sexo em 1951, na revista inglesa *Sight and Sound*. Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, Faber and Faber, p. 388.
[836] *The Weekly Variety*, Outubro, 26, 1949, In: http://hedy-lamarr.org/samsonanddelilah.php (consultado em 9/08/2010)
[837] *The Weekly Variety*, *Idem*.
[838] *The New York Times*, Dezembro, 22, 1949, In: http://hedy-lamarr.org/samsonanddelilah.php (consultado em 9/08/2010)
[839] Louvish, Simon - *Cecil B.DeMille and the Golden Calf*, London, p. 405.

5.2. *So shall it be written, so shall it be done!, ou o «bezerro de ouro» revisitado n*a obra-prima *Os Dez Mandamentos* (1956)

> Não conheço, na história da arte ocidental, duas introduções ao Triunfo do Homem (coberto pelo Triunfo de Deus), que sejam tanto introduções ao mundo do terror (terror do homem e terror pelo homem) como o famoso fresco da Sistina e *Os Dez Mandamentos* de Cecil B. DeMille.
>
> J. Bénard da Costa, a propósito de *Os Dez Mandamentos*

Obra ímpar na produção de Cecil B. DeMille, o filme *Os Dez Mandamentos,* na versão mais completa, mostra um início sem paralelo. Num filme sobre revelação, o realizador abre uma cortina e aparece perante a audiência, fundamentando as suas opções perante o público e perante os meios académicos[840], transformando uma operação aparentemente simples num momento carregado de simbologia. Essa fundamentação foi duplamente complementada, ainda em 1956, com a publicação de uma obra inesperada e polémica[841], intitulada *Moses in Egypt*, de Henry Noerdlinger, com prefácio de DeMille. Tratava-se de um livro com cerca de duzentas páginas onde se fazia uma impressionante divulgação e manipulação do conjunto documental que esteve na base do filme, apresentando-se e justificando-se grande parte das opções encetadas. Além deste modo de divulgação o realizador ainda apostou na exibição de um *the making of...* que procurava confirmar um estilo já apresentado no *trailer* de *Cleopatra*[842]. DeMille apresentava-se num escritório em madeira, repleto de quadros, manuseando a Bíblia e um lápis, e explicava sucessivamente o porquê dos chifres de Moisés a partir da leitura da Bíblia (com o lápis a marcar as linhas), o recurso à gravura correspondente feita por Gustave Doré, a foto com a estátua de Miguel Ângelo ao lado

[840] Marsh, Clive e Ortiz, Gaye Williams (edited by) - *Explorations in Theology and Film: movies and meaning*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, p. 125; ver também Sobchack, Vivian Carol - *The persistence of History*, p. 123.

[841] A obra foi criticada por se considerer que era um exemplo de pseudo-história, uma vez que boa parte da documentação seleccionada não era autenticada por critérios académicos. Noerdlinger defendeu-se dizendo que o livro apresentava aquilo que tinha sido feito no filme e que não teria de fazer justiça a nenhum outro tipo de critério. Eyman, Scott - *Idem*, p. 440.

[842] Royster, Francesca T. - *Becoming Cleopatra: the shifting image of an icon*, Palgrave Macmillan, 2003, p. 84-85.

de Charlton Heston, o quadro de Van Dyck *The Finding of Moses*, datado de 1640 (então na colecção privada de DeMille[843]), o cesto utilizado no filme, as Tábuas da Lei em granito vermelho retirado do Sinai com as inscrições de tipo cananita pertencente ao Bronze Tardio, a relação do filme com Phílon de Alexandria e Flavius Josephus, apontando num mapa as terras onde as filmagens tiveram lugar, e por aí adiante. O facto de DeMille assumir o filme numa apresentação deste tipo, evidenciando grande solenidade, e fazendo a apologia da obra, mostra que o próprio realizador tinha consciência de que, ao reconstruir os anos perdidos da vida de Moisés, ao defender a historicidade do Êxodo e de Moisés (caminho seguido por Mircea Eliade), se portava não só como um realizador, mas também como um historiador. Não se tratava apenas de credibilizar o cinema (o que fez durante toda a primeira fase da sua carreira) mas de mostrar que o cinema podia perfeitamente construir um discurso actualizado (porque os estudos citados eram os mais sérios e recentes da época) e credível sobre a História religiosa. DeMille queria uma boa recepção por parte dos meios universitários, o que se justificava nas palavras de reconhecimento de Keith C. Seele, da Universidade de Chicago, ao dizer: «The challenge that you meet… is even greater than that faced by the historian»[844]. Longamente preparado[845], o filme, que alguns consideram ser um *remake*[846] da obra de 1923, enquanto outros consideram que não[847] constituiu-se como

[843] Veja-se a proveniência do quadro no *site* de vendas da agência *Christies* em: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4432021 (consultado em 8/05/2012)

[844] DeMille, Cecil B. - 'Introduction', In: Noerdlinger, Henry, *Moses in Egypt*, California, University of California Press, 1956, p. 1.

[845] O filme foi preparado desde 1953. Depois de *O Maior Espectáculo da Terra*, havia ideias para projectos: *Queen of Queens*, *Helen of Troy*, um projecto para um filme de ficção científica. Segundo Louvish, em 1953, DeMille fez a primeira referência a *Os Dez Mandamentos*, e o projecto não foi acelerado porque DeMille queria inteirar-se em primeiro lugar sobre as novas técnicas de realização de filmes: Cinemascope, Cinerama e 3-D. Em Setembro de 1954 a equipa partia para as filmagens no Egipto, no ano em que o Egipto foi proclamado uma república. O material sobre o filme encontra-se em 450 caixas da colecção Cecil B. DeMille na Brigham Young University, no Utah. Louvish, Simon - *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, London, p. 411.

[846] Lev, Peter - The *Fifties: transforming the screen - 1950-1959*, California, University of California Press, 2007, p. 162; Britt, Brian M. - *Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text*, London, Continuum Forthcoming Publications, 2004, p. 45; Cohan, Steven - *Masked Men: masculinity and the movies in the fifties*, p. 122.USA. Indiana University Press, p. 122; Higashi, Sumiko - *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, p. 202; Birchard, Robert S. - *Cecil B. DeMille's Holllywood*, 2004, p. ix.

[847] «Ao contrário do que, por vezes, se diz, o último filme de DeMille não é um *remake* da obra do mesmo título de 1923, que fora um dos maiores êxitos do autor.» A citação é de Bénard da Costa que considera que o filme se constitui como uma reconstituição da vida de Moisés e, portanto, se apresenta como uma obra diferente da anterior. Cfr. Costa, João Bénard da - *The Ten Commandments (1956),* Folhas da Cinemateca, 14 de Maio de 1990.

síntese da obra de um dos únicos realizadores que, nos anos 50, o público reconhecia enquanto tal[848].

Após o estabelecimento da ligação entre o logotipo da Paramount e o Monte Sinai[849], nos créditos de abertura, os planos iniciais denunciam a estética de todo o filme que, aparentemente, começa com uma narrativa semelhante ao início de *Sansão e Dalila*, embora aqui se perceba de imediato a teofania ausente em Sansão, já que se trata de excertos do início do Livro do Génesis misturados com outras passagens bíblicas. Atente-se na referência visual que está presente no apelo ao reino da luz evidenciado nas primeiras imagens que se observam enquanto se ouve:

And God said,
"Let there be light."
And there was light.
And from this light, God created life upon earth.
And man was given dominion over all things upon this earth
and the power to choose between good and evil.
But each sought to do his own will because he knew not the light of God's law.
Man took dominion over man, the conquered were made to serve the conqueror, the weak were made to serve the strong and freedom was gone from the world.
So did the Egyptians cause the children of Israel
to serve with rigor, and their lives were made bitter with hard bondage.
And their cry came up unto God.
And God heard the and cast into Egypt,
into the lowly hut of Amram and Yochabel,
the seed of a man upon whose mind and heart
would be written God's law
and God's commandments, one man to stand alone against an empire.

Os planos são poucos e relativamente longos (tal como na versão de 1923, Anne Bauchens foi a responsável pela montagem,) e, após a visão das nuvens, deve destacar-se um plano de expressão fortíssima, no uso do laranja e vermelho, no uso das

[848] Foi Orson Welles que o disse afirmando que, até meados do século, o público valorizava mais os actores do que os realizadores, e que apenas dois realizadores - que ele, por sinal, não apreciava - quebraram essa situação: Hitchcock e DeMille. Rauger, Jean-François - *Qui êtes-vous Cecil B. DeMille*, conferência proferida na Cinemateca Francesa, em 2/04/2009, por ocasião de uma retrospectiva da obra de Cecil B. DeMille. A conferência está disponível *on-line*: http://www.canalu.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_du_spectacle_cinema_audiovisuel_theatre_danse/qui_etes_vous_cecil_b_demille_une_conference_de_jean_francois_rauger (consultado em 3/03/2011). Também Aubrey Malone defendeu a perspectiva de que DeMille foi um *auteur* antes do termo ser realmente utilizado. Malone, Aubrey - *Sacred Profanity: Spirituality at the Movies*, U.S.A., Greewood Publishing Group, 2010, p. 9.

[849] Higashi, Sumiko - 'Anti-modernism as historical representantion in a consumer culture - Cecil B. DeMille's The Ten Commandments 1923, 1956, 1993'', p. 103, In: Sobshack, Vivian - *The persistence of History - Cinema, Television and the Modern Event*, New York, Routledge, 1996, p. 103.

diagonais, na irrealidade assumida da construção da imagem e no seu conteúdo claro: centenas de escravos puxam lentamente cordas presas a uma colossal escultura de um faraó. A visão consitui-se forma totalmente artificial (a escultura era uma miniatura, o céu era uma pintura e a acção uma série de *travelling mattes*)[850]. No filme, a emergência de uma nação começa na escravidão de Israel, enunciando um tema de fundo que assume afinidades inesperadas com o *western*[851]e com o sonho americano[852]. O assunto assumiu algum protagonismo num imaginário largamente representado na arte europeia[853] até ao século XIX e, em *Israel in Egypt*, do pintor inglês Sir Edward Pointer (1836-1919), encontramos características estéticas mais próximas das que o próprio DeMille procurou reproduzir. A verdade é que no plano diagonal do filme somos imediatamente subjugados pela força de uma imagem em que o papel principal pertence às massas que estão sob o chicote e, para destacar a força da visualidade, nada mais é representado.



[850] Eyman, Scott - *Idem*, p. 468.
[851] Sobchack, Vivian Carol - *Idem,* p. 104; v. também Deleuze, Gilles -
[852] Deleuze, Gilles - *A Imagem-movimento, Cinema I*, Lx., Assírio e Alvim, 2004, p. 202.
[853] Deixou forte impressão em artistas da Catalunha no século XIV, na pintura flamenga no século XV ou nas ilustrações bíblicas dos reformistas protestantes. Babington, Bruce - *Biblical Epics*: *sacred narrative in the Hollywood cinema*, p. 64.



Fig. 252 - *Israel in Egypt*, Sir Edward Pointer, óleo sobre tela, 1867

Fig. 253 - *Os Dez Mandamentos*, planos iniciais com a escravidão

O início do filme confirma-se como um repositório de painéis acompanhados de texto que ilustram a Bíblia[854]. O único plano do episódio seguinte mostra a corte do faraó Ramsés I magistralmente filmada num *zoom in reverse* muito lento, que desvenda um plano com seis personagens: o faraó, três soldados, um escriba sentado e um sacerdote, recortados em fundo com reposteiros em tons de vermelho escuro. Os adereços são poucos: a cadeira do faraó e os trajes. A luz é pouca, os movimentos são poucos. Neste plano sintetizam-se linhas fortes da estética do filme, num regresso assumido aos primórdios da linguagem do cinema e ao universo do teatro declamado que DeMille afinal adoptou como ambiente preferido para a representação da História. Para prevenir o cumprimento da profecia sobre o advento de um libertador, Ramsés I (Ian Keith, que vimos em *O Sinal da Cruz, Cleopatra* e em *As Cruzadas*) decreta a morte dos primogénitos masculinos hebreus proferindo a sentença que se ouvirá ao longo do filme: *So let it be written, so let it be done*, manifestando uma desumanidade que forneceu ao filme o contraponto dramático para valorizar a personalidade do filho e sucessor de Ramsés I: Séti I. DeMille e Noerdlinger citam James H. Breasted (1865-

[854] Higashi, Sumiko - 'Anti modernism as historical representation in a consumer culture - Cecil B.DeMille's the Ten Commandments, 1923, 1956, 1993', In: Sobchack, Vivian Carol - *The persistence of History: cinema, television and the modern event*, p. 97.

1935)[855] para fundamentar as suas opções[856]: Ramsés I seria idoso, o que constituiu uma boa solução para o *script* de *Os Dez Mandamentos*, tornando mais óbvia a breve aparição de Ramsés I no início do filme.



Figuras 254 e 255 - Planos iniciais em *Os Dez Mandamentos*

O infanticídio que se segue representa-se magistralmente num único plano em total economia de meios e expressão dramática máxima, em que, ao lado de um berço, se vêem uma mãe imóvel e em sofrimento e um soldado a limpar o sangue da espada, enquanto, entre gritos, outra mãe aflita entra em campo e sai para fora de campo. A música reforça um ambiente emotivo em que a principal acção (o infanticídio) ocorre *fora-de-campo*, sugerindo-se ao espectador que prolongue imaginariamente o plano na sua mente[857], numa estratégia teatral que DeMille herdou do teatro Belasco, que usou

[855] Henry Breasted (1865-1935) - célebre arqueólogo e historiador norte-americano e primeiro cidadão norte-americano a obter um doutoramento em egiptologia.
[856] Noerdlinger, Henry S. - *Moses in Egypt*, L.A. University of South California Press, 1956, p. 55.
[857] Aumont, Jacques - *A Imagem*, Lx., Ed. Texto & Grafia, 2009, p. 166.

em mais do que um filme[858], e que aqui se apresentava como síntese de procedimentos. No cenário hebraico, que desempenha um papel importante ao longo do filme, Moisés é abandonado pela família e encontrado pelos egípcios (matéria analisada por Otto Rank[859]), enunciando-se um tema que se constituíu como assunto recorrente na pintura desde a Idade Média, mas de que retivemos exemplos oitocentistas: *The Finding of Moses*, de Sir Lawrence Alma-Tadema (autor citado por DeMille), o mesmo tema pintado por Edwin Long, ou *Moses Laid amid the flags*, de James Tissot. O cenário foi cuidadosamente preparado como se pode observar pelo *storyboard* e pela ilustração que DeMille encomendou ao ilustrador norte-americano Arnold Friberg (1913-2010), que compôs o plano inicial com o logotipo da Paramount e o excepcional *lettering* dos créditos iniciais, executado em fundos em pele. Na sequência do encontro do bebé Moisés, apresentam-se dois planos fundamentais extremamente valorizados pelo *Technicolor*: um, de fundo artificial, apresentando o berço entre os juncos, fornecendo vários planos belíssimos, e outro, com elementos arquitectónicos cenográficos, emoldurando o grupo da princesa com as escravas, num quadro de recreio palaciano onde DeMille forneceu uma reconstituição de ambiente tipicamente oitocentista mas muito mais recatada (não há nudez nas escravas, o que acontece em Edwin Long ou James Tissot), de acordo com as imposições culturais dos anos cinquenta, sendo a reconstituição apimentada apenas pelas referências visuais à *pin-up* norte-americana que transparece na pose das escravas da princesa.

[858] Berthomieu, Pierre - *Hollywood Classique – Le temps des géants*, Rouge-Profond, 2009, p. 244.
[859] Santas, Constantine - *The Epic Film: from myth to blockbuster*, USA, Rowman and Littlefield Publishers, 2008; ver também a obra de Otto Rank (1884-1939), intelectual e psicanalista de origem austríaca. O mito de Moisés foi analisado em *The myth of the birth of the hero: a pshycological interpretation of mythology* , obra escrita em 1914, U.S.A., JHU Press, 2004.



Fig. 256 - Frederick Goodall, *The Finding of Moses*, 1885, óleo sobre tela

Fig. 257 - Edwin Long, *The Finding of Moses*, 1886, óleo sobre tela





Fig. 258 - *Storyboard*, *Os Dez Mandamentos*

Fig. 259 - *The Finding of Moses*, ilustração de Arnold Friberg para *Os Dez Mandamentos*







Figuras 260 e 261 - A princesa Bítia encontra Moisés nos juncos, *Os Dez Mandamentos*

Fig. 262 - Memnet e as escravas de Bítia, *Os Dez Mandamentos*

Moisés é assumido como príncipe do Egipto, reconstituindo-se a partir de múltiplas referências o período da sua vida sobre o qual existia um silêncio maior, no

que o filme se afasta de poder ser simplesmente considerado um *remake* da obra de 1923. Lembremos que a figura de Moisés não aparece em testemunhos literários ou arqueológicos fora da Bíblia[860] e que alguns dos episódios retratados na Bíblia têm paralelo noutras narrativas semelhantes: o abandono do bebé no cestinho, sendo posteriormente recolhido na corte, aparece nos relatos sobre Sargão de Akkad, enquanto a competição com os magos da corte parece ser comum em relatos lendários[861]. DeMille reclamou o uso de múltiplas fontes tardias para proceder à reconstituição de factos associados à primeira parte da vida de Moisés, e recorreu à tradição helenística e rabínica: a Phílon de Alexandria (25 a.C. – 50), autor de *On the Life of Moses*, praticamente contemporâneo de Jesus e contemporâneo do imperador Calígula, e a Flavius Josephus (c. de 37- 8 a.C. - 100 d.C.), autor de *Jewish Antiquities*. Ambos defenderam descrições bem contextualizadas, divulgando o judaísmo e a figura de Moisés numa altura em que a cultura judaica era um facto precário na sociedade e cultura romanas[862]. DeMille recorreu também ao Midrash, compilação de narrativas escritas por volta do século I a.C., e partes da obra do bispo Eusébio de Cesareia (c. de 265 a 339). Não era preciso inventar nada, havia histórias disponíveis no registo judeu, cristão ou ficcional: a concepção de Moisés como libertador dos escravos não se encontrava no Êxodo, mas aparecia de forma implícita em Josephus[863] e em Phílon de Alexandria[864]. O episódio dos escribas - astrólogos a falarem da profecia acerca de um libertador também foi retirado de Josephus[865], bem como o episódio da conquista de Etiópia e da atracção pela rainha etíope. Houve muito material dos dois textos citados que DeMille não utilizou, por exemplo, a superioridade intelectual da infância de Moisés ou o episódio em que Moisés brinca com a coroa do faraó, enquanto outros episódios podem ter sido retirados de outros livros bíblicos, e, segundo Melanie Wright, de outros textos rabínicos, o Talmude e o *Midrash Rabbah*. Um exemplo é o caso da personalidade do traidor Dathan protagonista de uma revolta contra Moisés (Bíblia, Números, capítulo 16). O afecto que a filha do Faraó e o Faraó sentiam por Moisés

[860] Neves, Pe. Carreira das - *As Grandes Figuras da Bíblia*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, p. 84.
[861] Neves, Pe. Carreira das - *Idem*, p. 87.
[862] Britt, Brian M. – *Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text*, London, Continuum Forthcoming Publications, p. 1.
[863] Josephus, Flavius - *Jewish Antiquities*, Great Britain, Wordsworth Editions, 2006, Book II, cap. IX e X
[864] Alexandria, Phílon de - *On the Life of Moses,* capítulo VIII, 40, By Charles Duke YongeLondon, H. G. Bohn, 1854-1890 (disponível em http://www.earlychristianwritings.com/yonge/book24.html)
[865] Flavius Josephus, *Jewish Antiquities*, Book II, cap. IX.

fundamentou-se no *Midrash*[866]. O comando do exército egípcio fundamentou-se em passagens de Phílon e Josephus[867] e a ideia de que Moisés teria sido versado nos conhecimentos arquitectónicos derivou de uma passagem dos *Actos dos Apóstolos* e do *Midrash*[868]. À base bíblica e às fontes antigas juntaram-se ainda estudos sobre a idade e o nome de Moisés[869]. Moisés, sucessivamente mostrado como escravo, como pastor e como profeta, constituiu-se como personagem bíblica envolta numa riquíssima construção cultural posterior.

Se a opção de mostrar Moisés como príncipe do Egipto se fundamentou em leituras de textos mais antigos já referenciados, a verdade é que houve outras precedências não menos importantes e provenientes da ficção. Se é preciso fazer referência a obras musicais como *Israel no Egipto*, a oratória composta por Georg F. Haendel (1685-1759) e estreada em 1734, ou a ópera *Moisés no Egipto*, de Rossini, composta em 1818, não podemos deixar de sublinhar o rasto romântico que o texto de Friedrich Schiller, *A Missão de Moisés*, deixou a partir de 1789-90[870], atendendo a que Moisés foi transformado numa figura principesca, mergulhada numa dramática evolução individual, não sendo surpreendente que a visão novecentista de Moisés deva muito a essa linha romântica de composição da personagem. Em DeMille, o interesse pelo drama individual das personagens remonta aos primórdios da sua produção, se tivermos presente, por exemplo, o enredo de *The Virginian*, que o realizador filmou em 1914. Sendo esse um aspecto fulcral na sua filmografia, o fascínio orientalista e a ficção de raiz cristã ou judaica trouxeram muitos outros ingredientes para uma novelística intensa em torno da personagem: entre 1859 e 1956, vários foram os títulos dedicados a Moisés, e três deles são directamente citados nos créditos de abertura do filme: *Pillar of Fire* (1859), uma obra de ficção pioneira sobre a matéria, da autoria do reverendo Joseph H. Ingraham, *Prince of Egypt* (1949), de Dorothy Clarke Wilson, extremamente importante para o filme[871], e *On Eagles's Wings* (1937), do reverendo Arthur E. Southon. Além destes, a lista de romances, novelas e ensaios sobre Moisés foi grande: Chateaubriand (1768-1848), August Strindberg (1849-1912), Henry Rider Haggard

[866] Noerdlinger, Henry S. - *Moses in Egypt*, p. 19.
[867] Noerdlinger, Henry S. - *Idem*, p. 20.
[868] Noerdlinger, Henry S. - *Idem*, p. 20.
[869] Noerdlinger, Henry S. - *Idem*, pp. 16-18.
[870] Cfr. em: http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/Mission_Moses.html (consultado em 5/12/2010)
[871] Britt, Brian M. - *Rewriting Moses: the narrative elipse of the text*, p. 49.

(1856-1925), entre muitos outros[872], em todos se compondo Moisés como um herói de ficção[873], desmitificado e remitificado ao sabor da cultura de cada época.

Em qualquer dos casos, é preciso sublinhar a postura de DeMille em relação ao problema das fontes, na medida em que os estudos académicos relativos a Moisés só tardiamente começaram a ser mais sistematicamente reavaliados [874], e a ideia de analisar Moisés como mito da cultura ocidental e como memória cultural também só recentemente começou a ter estudos publicados[875]. Na altura, a equipa tinha consciência do arrojo do argumento construído em três anos por um quarteto [876] que foi, a seu tempo, elogiado por DeMille[877]. Mais tarde, Jesse Lasky Jr. referiu-se ao ambiente vivido na época, durante as filmagens, quando as conversas da equipa de produção (DeMille incluído), versavam sobre a doutrina do Logos, a teologia menfita e o conceito de *Ma'at*[878].

Na verdade, deve ter-se presente que o Egipto Antigo conheceu dois grandes momentos de revisão da sua civilização[879]: o Renascimento, em que se assistiu à recuperação textual, e o período pós-napoleónico que, com a descoberta dos vestígios materiais e arqueológicos, proporcionou as primeiras possibilidades de reconstrução visual da cultura egípcia e das culturas do denominado Médio Oriente. Não obstante a existência de trabalhos prévios, a investigação académica relacionada com Moisés e os estudos bíblicos deram os primeiros passos no terceiro quartel do século XIX, com os trabalhos do orientalista alemão Julius Wellhausen (1844-1918). A construção de uma imagem cultural de Moisés perpassa no filme, no sentido a que Assman a ele se

[872] Britt, Brian M. - *Idem,* p. 14, onde se elencam 34 títulos publicados até 1998.
[873] Britt, Brian M. - *Idem,* p. 16.
[874]Britt, Brian - *The Moses Myth, Beyond Biblical History,* 2004*,* http://fontes.lstc.edu/~rklein/Doc5/mosesmyth.htm *(consultado em 16/11/2010)*
[875] Jan Assman publicou *Moisés o Egípcio* em 1997.
[876] Argumento - Aeneas Mackenzie (1889-1962) – Argumentista escocês de *The Private Lives of Elisabeth and Essex* (1939) e *Ivanhoe* (1952), entre muitos outros filmes de sucesso; Jack Gariss (1920-1985) Fredric M. Frank (1911-1977) - Trabalhou com DeMille em *Os Inconquistáveis, Sansão e Dalila, O Maior Espectáculo do Mundo* e ainda foi argumentista de *El Cid*, de Anthony Mann; Jesse Lasky Jr (1910-1988) - Escreveu vários argumentos para DeMille: *Union Pacific*, *Northwest Mounted Police*, *Reap the Wild Wind*, *Unconquered*, *Samson and Delilah.*
[877] DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, Madrod, Ediciones JC, 2005, p. 339.
[878] Lasky Jr., Jesse - *Whatever Happened to Hollywood*, London and N. York, Howard and Wyndham Lt., 1973, p. 261.
[879] Assman, Jan - *Moses the Egyptian: the memory of Egypt in Western monotheism*, USA, Harvard University Press, 1997, p. 20.

referiu[880], imagem de mito cultural [881], construída a partir de referências plurais, de entre as quais a Bíblia e as imagens a ela tradicionalmente associadas, se constituíam, evidentemente, como das mais importantes, integrando-se numa visão da cultura dominante que se constituiu como o rigor que interessava a DeMille, excluindo-se qualquer possibilidade de integração de aspectos do longo debate historicista que já decorria nos anos 50, de crítica histórica aos textos bíblicos, de crítica arqueológica, de reconhecimento de anacronismos vários no texto bíblico. Na verdade, DeMille usou os instrumentos técnicos do seu tempo para olhar para trás e construir, em moldes oitocentistas e com as cores do pré-rafaelismo ou do *fin-de-siècle,* narrativas de confirmação que se inscreviam numa tradição «corroborativa» e persuasiva, destinada, por um lado, à aceitação inquestionável da verdade religiosa da Bíblia, e a legitimar visões historiográficas e culturais dominantes, por outro.

No filme, a história começa realmente quando, em dois planos, se vê Moisés já adulto a regressar num carro triunfal, numa «cena aidiana»[882], logo sucedido por um outro plano com o futuro Ramsés II (Yul Brynner), dando lugar a um diálogo com o seu pai Séti I (Cedric Hardwicke), (recuperando a tradição dos papéis aristocráticos atribuídos aos actores do teatro inglês), sugerindo toda a futura intriga sustentada entre Moisés e Ramsés II. Uma vez que, historicamente, nem a identidade do faraó, nem muito menos a convivência, intriga e rivalidade entre ambos foram comprovadas, os factos justificaram que a História se adaptasse ao argumento, assentando DeMille e Noerdlinger as suas suposições na selecção aleatória do historiador cujas premissas se ajustavam melhor aos desígnios do argumento[883], no caso o eminente James Breasted, que defendera que Ramsés teria ganho o trono através de intrigas[884]. Em consequência dessa escolha, todos os adereços usados passaram a ser da época de Ramsés II, associando-se a selecção a uma ideia de «rigor». Mas é preciso sublinhar que, até à actualidade «a determinação da data exata do êxodo, bem como dos faraós reinantes no

[880]Assman, Jan - *Moses the Egyptian: the memory of Egypt in Western monotheism*, p. 11.
[881] Zilberman, Regina - 'Moisés: a personagem bíblica, do ***Êxodo*** a Sigmund Freud', In: *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* - Volume 1, n. 2 – Março, 2008, http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigoreginazilberman1-torah.html
[882] Expressão usada por J. Bénard da Costa, em *The Ten Commandments*, Folhas da Cinemateca, Maio de 1990.
[883] Nadel, Alan - *Containment Culture: American narratives, Postmodernism and the Atomic age*, USA, Duke University Press, 1995, p. 95.
[884] Noerdlinger, H. - *Idem,* p. 60

Egipto na época da opressão e da saída, não é, ainda hoje, uma questão perfeitamente encerrada…»[885].

Siegfried Kracauer chegou a colocar os filmes bíblicos de DeMille ao lado dos de propaganda nazi[886] pelo grau de eficácia que atingiram mas, no caso de *Os Dez Mandamentos,* foi essa mesma eficácia, associada a uma estética *camp,* falsa e ultrapassada que se instituiu como principal limitação para o reconhecimento do cinema de DeMille nas décadas seguintes. Foi preciso Sumiko Higashi para ver no trabalho de DeMille um espelho de cultura canónica de um regime que urgia estudar [887], e será preciso percorrer ainda um longo caminho para repor toda a importância da obra de DeMille.

O diálogo entre Ramsés e Séti evolui em vários planos, até à aparição do vértice do triângulo amoroso que se desenha desde logo, tendo como terceiro pólo Nefretiri (Ann Baxter), na História a mulher de Ramsés II (sob o nome de Nofertari ou Nefertari), apresentada no filme num plano de beleza extraordinária ao som do tema musical que se associa ao desejo, *Love and Ambition*. Na sua recriação visual, DeMille recorreu ao ambiente, ao tipo de reconstituição e à cor da pintura de Alma-Tadema, como ficou atestado por Jesse Lasky[888] e por muitos dos biógrafos de Alma-Tadema, e DeMillle, de certa forma, prestou uma homenagem a um pintor que não era particularmente referenciado na historiografia da arte na primeira metade do século XX[889], e cujo reconhecimento é posterior. Mas o ambiente cromático e floral *à la Tadema* (uma certa ideia de luminosidade mediterrânica e do Norte de África servida por linhas arquitectónicas que funcionam como molduras) inscreve-se em muitos planos de *Os Dez Mandamentos.*

---

[885] Sales, José das Candeias - *Poder e Iconografia no Antigo Egipto*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 74.
[886] Siegfried Karacauer citado por Britt, Brian, In: *Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text*, London, Continuum Forthcoming Publications, p. 47.
[887] Britt, Brian M. - *Rewriting Moses: the narrative elipse of the text*, p.47.
[888] David Hockney afirma que em meados do século se acreditava até, que, de um ponto de vista estético e visual, DeMille tinha substituído Alma-Tadema. Hockney, David - *O Conhecimento Secreto - Redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres*, S. Paulo, Cosac e Naify, 2001, p. 198.
[889] Robinson, Andrew - *Genious: a very short introduction*, N. York, Oxford University Press, 2011, p. 118.





Fig. 263 - Alma-Tadema, Sir Lawrence - *Good Speed!,* 1893, óleo sobre painel
Fig. 264 - Alma-Tadema, Sir Lawrence - *A Coign of Vintadge,* 1895, óleo sobre tela
Fig. 265 - Nefretiri (Ann Baxter), *Os Dez Mandamentos*

A opção do argumento foi inventar uma relação que adensou a tensão entre os dois rivais, conferindo um tratamento mais específico e uma maior importância ao papel de Ann Baxter. Na curta sequência de cerca de cinquenta segundos que a apresenta joga-se de forma densa grande parte da estética do filme, com todos os elementos visuais e sonoros exibidos em força: observando da janela dos seus aposentos o triunfo de Moisés, Nefretiri profere palavras de paixão em relação a Moisés, enquanto lhe atira pétalas, e o som dos temas musicais da fanfarra (o poder e o triunfo) e o tema mais lírico (o do desejo e do amor, *Love and Ambition*) misturam-se simbolicamente, evocando aquele que não está presente (Moisés) e anunciando o motor passional do filme. Nas palavras do próprio compositor Elmer Bernstein, este último tema constitui-se como o da «seductive, langorous throne princess. Here we have a pure fabrication. This is not in any sense ethnic music, but its chromatic meanderings impart a suggestion of the exotic, the presence of incense.»[890]

No artigo que escreveu em 1956, Bernstein esclareceu que a partitura foi concebida através do recurso livre, mas conscientemente de princípios associados ao uso do *leitmotiv,* criando temas para as personagens principais do filme, consubstanciando-se em doze exemplos que são demonstrados no artigo com excertos da partitura: o tema de Moisés (o tema marcial do prelúdio, inspirado no modo dórico e associado à complexidade da personagem do príncipe do Egipto, conferindo o modo dórico um sentimento antigo, primitivo e oriental[891] a essa recriação); o tema de Moisés tratado para o episódio da sua descoberta nas águas do Nilo (de sonoridades associadas a uma canção de embalar); o tema de Moisés no deserto (*tempo*, tratamento e orquestração particularmente cuidados com vista à recriação possível de um ambiente hebraico); o tema lânguido, sedutor e lírico (segundo está inscrito na partitura) da princesa (com os cromatismos a sugerirem o exotismo); o tema do povo hebreu; o tema de Ramsés, (*the ruthless natural son of the Pharaoh (...) faintly modal, always pompous and relentles*); o tema de Joshua, o organizador militar, (*represented primarily by a characteristic horn call*) que, no exemplo, se transforma num tema mais suave simbolizando o amor por Lilia; o tema de Deus, (*the most forthright statement of the*

[890] Bernstein, Elmer - 'The Ten Commandments', *Film and TV Music*, 1956, Vol. XVI, número 2, p. 3, In: http://www.archive.org/details/filmandtvmusic1617natirich (consultado em 20/02/2011)
[891] Bernstein, Leonard - 'Young People's Concert: what is a mode?', 1966 , In: http://www.leonardbernstein.com/ypc_script_what_is_a_mode.htm ; ver o programa em : http://www.youtube.com/watch?v=tMZGykM8aBU&NR=1 (consultado em 22/02/2011)

theme as it appears in the prelude); o mesmo tema tratado, aludindo ao momento em que Moisés se afasta do encontro com Deus na sarça ardente; o tema do castigo de Deus após o episódio do Bezerro Dourado; o tema tocado na corte egípcia para as dançarinas, onde houve verdadeira preocupação com a questão da autenticidade, (*the scale is a limited one, as were the ancient scales. The orchestration was designed to come as close to authenticity as possible* ...); e, finalmente, o tema do Êxodo.

A partitura de Elmer Bernstein para o filme constitui-se como um exemplo padrão da função da música na narrativa fílmica clássica dentro de parâmetros de alguma autenticidade historicista e musical. Muitas das passagens compostas por Bernstein não foram utilizadas no filme por se considerar que soavam demasiado estranhas[892], mas o compositor testemunhou o interesse do realizador em relação a todo o processo: «He has very definite concepts about music in his films and is indefatigable in his quest for what he believes to be correct for his films. His concepts are quite Wagnerian both dramatically and musically. He believes firmly in the use of the *leitmotif* and the interplays of these motifs in scenes which affect the destinies of more than one character. »[893]. DeMille sabia exactamente o que queria relativamente ao material musical, considerando, dentro dos princípios de uma narrativa clásssica, que a música era mais um elemento clarificador do *story telling*[894].

Voltemos ao fio da história. Moisés, príncipe e comandante militar, regressou da campanha da Etiópia, e é recebido na sala do trono de Séti I, numa composição evocadora do reinado de um grande empreendedor, conquistador e construtor que o filme procurou justamente captar, e executada até ao mais pequeno detalhe: na relação clássica e eficaz que se estabelece entre os planos e a música, no hieratismo das personagens observadas no plano (apenas quebrado pelos comentários que se trocam entre Séti e Nefretiri), no excelente cromatismo usado, no ritmo de evolução de toda a sequência da audiência propriamente dita, culminando na recriação da entrega de oferendas provenientes do reino da Etiópia - tema que se pode encontrar na pintura

[892] Salmi, Hannu - *Composing the Past: music and the sense of History in Hollywood spectacles in the 1950's and early 1960's,* 1998 In: http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fir1298/HSfr5d.html (consultado em 20/02/2011)
[893] Bernstein, Elmer - 'The Ten Commandments', *Film and TV Music*, 1956, Vol. XVI, número 2, p. 3, In: http://www.archive.org/details/filmandtvmusic1617natirich (consultado em 20/02/2011)
[894] Hubbert, Jolie - *Celluloid Symphonies:text and contexts in film music History*, USA, University of California Press, 2011, p. 366.

egípcia - e, finalmente, na introdução breve do motivo do libertador no diálogo que se estabelece entre Séti e Ramsés. Dir-se-ia que o próprio Egipto dos faráos ditou o estilo visual de determinados planos, a disposição de personagens no espaço, e muitas representações frontais ou de perfil[895].

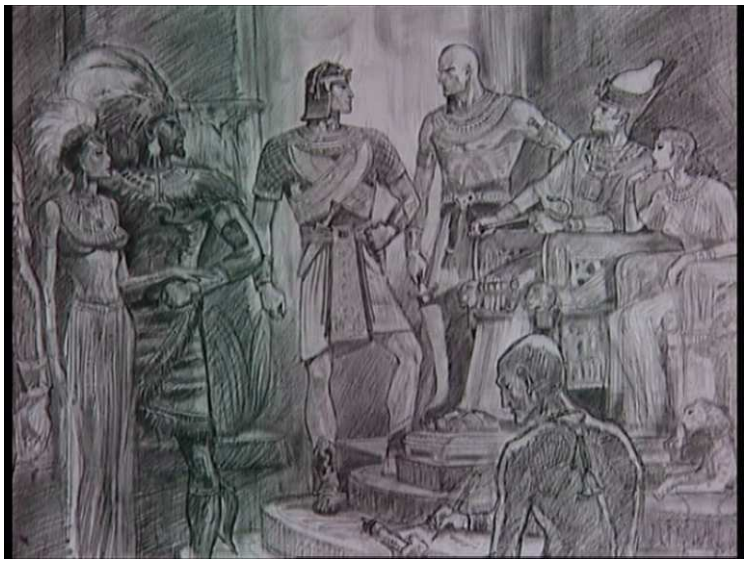




Fig. 266 - A corte de Séti I, *storyboard*, *Os Dez Mandamentos*

Fig. 267 - A corte de Séti I - imagem do filme

Os acontecimentos históricos que se narram na sequência – a preparação do jubileu de Séti ou a conquista da Etiópia - foram trabalhados para o filme a partir de postulados retirados de obras do já citado James Breasted, de John Albert Wilson[896], e

[895] Bourget, Jean-Loup – 'Si Moïse fut égyptien (Freud)', In: *Positif*, 284, Outubro de 1984, p. 59.

[896] John Albert Wilson (1899-1976) - egiptólogo norte-americano da Universidade de Chicago que trabalhou com James Henry Breasted. Foi enviado para Luxor por Breasted como epigrafista e sucedeu-lhe como director do *Oriental Institute*, em 1936. A obra consultada pela equipa de DeMille foi o célebre trabalho *The Burden of Egypt*, publicado em 1951.

de Georg Steindorff[897], nomes maiores da egiptologia da primeira metade do século XX. A sequência termina com a fixação das palavras do faraó: *So let it be written, so let it be done*!, enquanto noutro belíssimo cenário secundário, Bítia e Memnet surpreendem as aproximações de Moisés e Nefretiri, imediatamente antes da visão de um dos cenários mais grandiosos do filme: a cidade de Séti em construção.

Este cenário, acompanhado da audição do tema musical da escravidão (*The Hard Bondage*) e introduzindo o público no âmago do drama, funciona como um painel para explorar vários episódios: o sofrimento dos hebreus (o peso dos carregadores), a jovem aguadeira Lilia (Debra Paget) que oferece água a um idoso, o início da sua história de amor com o *swashbuckling*[898] Joshua (John Derek), em contraponto com a história de amor de Nefretiri-Moisés-Ramsés, a sub-história de amor de Joshua-Lilia, devidamente sublinhada pelos temas musicais correspondentes, assume contornos importantes por se tratar de um registo mais popular e por fornecer uma relação de amor secundária que compensa, quer a renúncia de Moisés[899], quer a dualidade algo artificial e desactualizada que se estabelece entre as duas rivais principais, a *glamourosa* Nefretiri e a virgem Séfora, funcionando a história e destino da concubina Lilia como um contraponto mais realista[900].



Fig. 268 - Desenho do traje de Lilia, *Os Dez Mandamentos*[901]

[897] Georg Steindorff (1861-1951) - egiptólogo alemão que trouxe para a Alemanha o busto de Nefertiti. De Steindorff, em colaboração com outro autor, Noerdlinger cita a obra *When Egypt ruled the East*, publicado em 1947.
[898] Malena, Sarah e Milano, David - *Milk and honey: essays on ancient Israel and the Bible in appreciation of the Judaic studies program in the University of California*, Eisenbrauns, University of California, San Diego. Judaic Studies Program, 2007, p. 96.
[899] Babington, Bruce - *Biblical Epic: sacred narrative in the Hollywood Cinema*, p. 44.
[900] Lev, Peter - *The Fifties: transforming the screen - 1950-1959* , California, University of California Press, 2007, p. 167.
[901] Existe uma colecção de alguns desenhos dos trajes de *Os Dez Mandamentos* conservados na Cinemateca Francesa. Ver Bastide, Bernard - *Les Dix Commandements*, d'une version à l'autre, http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=296 (consultado em 4/03/2011)

Segue-se a aparição do traidor Dathan, (Edward G. Robinson) que persegue Lilia e duas sequências extraordinárias, a primeira sem acompanhamento musical: o encontro de Dathan com Ramsés e a congeminação de planos de espionagem e traição aos hebreus para se descobrir o libertador e, finalmente, o episódio do encontro entre Moisés e a mãe Yochabel, escrava em Goshen. A vários níveis de interpretação, o momento revela-se um bom exemplo da narrativa fílmica clássica porque, funcionando como uma metáfora e apresentando personagens com qualidades arquetípicas, permite separar claramente os campos em que se movem os bons e os maus: Jochabel, mãe de Moisés (a idosa desprotegida e abandonada à sua sorte numa sociedade totalitária), Baka, o arquitecto (símbolo de um funcionalismo materialista extremo para o qual a vida humana individual não conta porque há objectivos colectivos em marcha), e Moisés, que toma a defesa dos desprotegidos, mesmo que isso implique parar a máquina e as metas impostas pelos que governam a sociedade. Exemplo notável do encontro entre o individual e o colectivo, já preconizado nas narrativas oitocentistas, a sequência evidencia um domínio total de mecanismos de narrativa: o realismo extremo dos primeiros planos colectivos dos escravos, sem música e sob um ruído ensurdecedor, mostra-os a trabalhar na construção da cidade de Séti, repetindo o motivo do início do filme. Neste momento a câmara foca-se numa imagem individual: a de uma velha que besunta o chão com gordura para facilitar o deslize de pedras gigantescas, e que fica presa numa pedra, criando-se uma situação clássica de tragédia iminente em que se confrontam modelos de civilização, padrões de sobrevivência colectiva e valores morais. O episódio já fora visto em *O Egípcio* (1954), de Michael Curtiz, embora o contexto narrativo não seja tão explorado. Em *Os Dez Mandamentos,* a narrativa usa o episódio como elemento fulcral de separação dos campos dos bons e dos maus. De um lado, a máquina materialista, totalitária e tirânica com que o filme pretende, por motivos simbólicos, caracterizar a civilização egípcia, e que se sintetizam sucessivamente nas palavras do supervisor egípcio (*We don't stop a moving block for an old woman!*), ou nas do cínico chefe dos arquitectos, Baka (*If we stop moving stones for every grease woman who falls, the city would never rise*). Do outro lado, irrompem os valores que o filme pretende imputar aos hebreus: o ímpeto de Joshua para agredir o supervisor por uma causa justa (a salvação de Lilia e de Jochabel); a primeira reacção de Moisés ao

pedido de castigo para Joshua (*Blood makes poor mortar*); a sua ida ao local do incidente ao som de música heróica e o encontro com a mãe que ele desconhece e que liberta, o que a leva a proferir com grande emoção palavras semelhantes às dos Salmos Bíblicos (*The Lord has renewed my strength and lightened my burdens!*); a primeira reacção negativa de Moisés às acções dos egípcios interpelando o arquitecto chefe de forma desagradada (*Are you a master builder or a master butcher?);* o seu espanto pela coragem de Joshua e pelos motivos que o levaram a salvar Jochabel; o aparecimento de uma pretensa visão hebraica do mundo nas palavras de Joshua (*God made men, men made slaves*); a primeira curiosidade de Moisés em relação ao deus dos Hebreus; o seu entendimento acerca da profecia do libertador e, finalmente, as suas convicções pessoais sobre as acções de Joshua (*It is not treason to want freedom. Release him.*). A separação maniqueísta de bons e maus atinge um ponto máximo com a irrupção de Ramsés em cena, de carro, reforçando a ideia de que o mundo foi feito para alguns e sublinhando a desumanidade que enforma a civilização da qual ele irá ser o próximo faraó. Veja-se o diálogo:

> Ramsés: -Difficulty with the slaves, my brother?
> Moisés:-None that could not be cured by a ration of grain and a day of rest.
> Ramsés:-A day of rest?
> Moisés: -When your horses tire, they're rested. When they hunger, they're fed.
> Ramsés:-Slaves draw stone and brick. My horses draw the next Pharaoh.

Sob autorização de Moisés e do olhar crítico de Ramsés, os hebreus abrem os celeiros do templo ao som de um tema musical de características heróicas e afirmativas, do ponto de vista rítmico e melódico, um exemplo que clarifica em pleno o contributo desempenhado pela música no fio da narrativa[902], neste caso ligando a história e personalidade de Moisés à composição de uma identidade contaminada por estereótipos de heroicidade. O Moisés de DeMille encarna mitos de valores burgueses do apregoado *self-made-man* norte-americano: valoriza-se a transformação pelo trabalho, o ser capaz de honrar os compromissos, o espírito pragmático na liderança da construção do templo; confere-se maior importância ao carácter e às acções do que à herança. Mesmo depois de confrontado com a sua identidade judaica, Moisés proclama: «Egípcio ou escravo, sou na mesma Moisés ». Na personagem fílmica de Moisés reencontra-se a ética heróica e puritana do historiador Thomas Carlyle (1795-1881) que, no filme, se converte na

[902] Wierzbicki, James Eugene - *Film Music: a history*, 2009, N. York, Routledge, 2009, p.137.

representação acabada do herói judeu por excelência, moral e fisicamente concebido para consumo do público norte-americano. De formas múltiplas e em momentos diferentes do filme, a narrativa manipula factos em função de opções ideológicas e veicula valores contemporâneos, favorece Séti, desfavorece Ramsés, coloca hipóteses historiográficas, e por aí adiante. Em 1952, Jorge Luís Borges referiu-se, precisamente, à importância que este tipo de processo narrativo granjeou na contemporaneidade, prestando-se de forma pouco modesta a todo tipo de deturpações, considerando Borges que a manipulação da História se tornou a forma predominante de fazer a História oficial através da hemorragia de datas e da criação de factos heróicos. Os governos e os jornais seriam os exemplos máximos da técnica e Cecil B. DeMille não seria alheio ao processo. A história real, dizia Borges, é muito mais modesta[903].

Já considerámos que o Moisés cinematográfico se encontra contaminado por traços culturais, atendendo a que Moisés se constitui como personagem que não se restringe às características dominantes do Pentateuco, projectando-se muito para além desse registo. A obra de Otto Rank assinalou justamente Moisés como peça fundamental na genealogia heróica fundada na Bíblia e confirmada na cultura Ocidental através de uma iconografia forte. Embora Moisés assente numa imagem religiosa tradicional[904] fixada, o argumento insuflou-a com características de imprevisibilidade mais enraizadas numa tradição romanesca e romântica[905], como já expusemos anteriormente. Mais há mais elementos que foram recuperados : efectivamente, a genealogia do herói popular que se concretizou em certos heróis de Hollywood também tem uma história e sedimentou-se em narrativas oitocentistas, mas há um exemplo de referência: *o Conde de Monte-Cristo,* romance-folhetim de Alexandre Dumas Pai, completado em 1844, em estratégia que teve mil e um retornos. Dumas contou-nos a história de uma inocência traída, da consequente queda e expulsão da zona da infância e, após um processo de reconstrução da identidade, do regresso triunfal da personagem

[903] Borges, Jorge Luis - *A Personal Anthology*, p. 179 http://books.google.pt/books?id=xAIq1llBbVwC&pg=PA179&dq=jorge+luis+borges+DEMille&hl=pt-PT&ei=UCBlTLe5MIeN4ga3jdTSCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEEQ6AEwBA#v=onepage&q=demille&f=false ; ver também Firmat, Gustavo Peréz – *Do the Americas have a common literature?,* USA, Duke University Press, 1990, p. 38-39 http://books.google.pt/books?id=PcT7zYStVP4C&pg=PA39&dq=thomas+carlyle+%22cecil+b+demille%22&hl=pt-PT&ei=Cx5lTKzpL5KW4Abnw-THCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CEwQ6AEwBg#v=onepage&q=demille&f=false

[904] Eco, Umberto - *O Super Homem das Massas,* Lx., Difel, 1990, ensaio de 1978, p. 248.

[905] Eco, Umberto - *Idem,* p. 249.

em cenário de vingança e reposição da verdade necessária. Umberto Eco e Arturo Pérez-Reverte prestaram a Dumas a homenagem devida[906] confirmando que a raiz popular de muitos heróis se radica em *O Conde de Monte-Cristo*, que foi modelarmente criado segundo pressupostos comerciais e para um determinado público. Edmond Dantès representava o homem que se fez a si próprio[907] e, na história do Moisés cinematográfico, tal como na de Judah Ben-Hur, filmada alguns anos depois, novamente com Charlton Heston, existem reminiscências de Dantès. Extravasando dos limites imutáveis que a Bíblia conferiu ao profeta, o Moisés de DeMille constituiu-se como um Moisés cultural, e o seu êxito junto do público moderno resultou do genial golpe no argumento, de assentar a força dramática essencial da personagem na luta pela identidade, no que se encontrava com uma outra matriz narrativa fundamental: a heróica. Em qualquer contexto, e com roupas diferentes, a história bíblica foi transformada num argumento dramático maior, executado em três partes distintas: durante a primeira parte do filme, Moisés tem tudo mas não sabe quem é, cai na sombra depois da revelação identitária, renasce do nada e regressa com a uma nova identidade, a do profeta.

[906] Eco, Umberto - *Idem*, In: *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, publicado pela Difel em 1990, com um ensaio intitulado *O Conde de Monte-Cristo*. Quanto a Perez-Reverte, refere-o amplamente em *Clube Dumas*, publicado pela D. Quixote em 2004, com várias referências à técnica literária de Alexandre Dumas.

[907] Eco, Umberto - *O Super Homem das Massas*, p.9.



Figuras 269, 270, 271, 272 e 273 - A transformação identitária de Moisés: o príncipe, o escravo, o pastor e o profeta – *Os Dez Mandamentos*

Nos anos quarenta, Jorge Luís Borges afirmou que o cinema de Hollywood tinha dez ou doze argumentos base, como os trágicos gregos. Funcionando como arquétipos de eterno retorno[908], os grandes temas eram poucos e seriam amplamente utilizados por realizadores que concebiam fórmulas narrativas capazes de galvanizar sentidos e medos civilizacionais através da mobilização desses mecanismos arquetípicos[909]. O sucesso da narrativa fílmica clássica residiu na sua eficácia em fornecer signos exactos[910] e elementos reconhecíveis (logo no início do filme, o logotipo da *Paramount* transformado num Monte Sinai que se assume como fétiche) capazes de polarizar o interesse do público, em processo a que já fizemos referência anteriormente, a propósito de *O Sinal da Cruz*, *Cleopatra* e *As Cruzadas*.

Indo ao encontro da exigência máxima da indústria, dar ao público o que o público pretendia, o Moisés da ficção cinematográfica integrou características reconhecíveis que o aproximavam do herói popular mas recolheu outros elementos mais dispersos provenientes da narrativa biográfica heróica e da tragédia: a profecia do nascimento, a transgressão (o nascimento e sobrevivência do menino ocorrem apesar dos sinais legais contrários), o abandono nas águas indiciando a expulsão em adulto, prólogos de um grande acontecimento futuro[911]; os sentimentos de desperdício e destino trágico associados ao cativeiro hebreu; o «encontro» com o Pai e a transformação da palavra do herói em Lei; o receio de aceitar o desafio de Deus; a transgressão do plano de Deus na desobediência e queda repetida dos hebreus (a descrença repetida e a adoração do bezerro de ouro); o entendimento dos sinais divinos e a possibilidade de retorno a Deus; a lógica implacável da natureza manifestada nas catástrofes das pragas, constituindo uma metáfora da submissão humana a forças superiores e incontroláveis; o acumular de disfuncionalidades na família real egípcia da qual Moisés faz parte; o destino complexo do herói que, no final, não pisa a Terra Prometida.

Estas contaminações foram longamente construídas na obra de DeMille que, já em 1927, divulgara expressamente o seu interesse no entretenimento dramático, em palavras que proferidas numa intervenção a propósito de *O Rei dos Reis*, afirmando:

---

[908] Borges, Jorge Luís e Cozarinsky, Edgardo - *Do Cinema*, Lx., Livros Horizonte, 1983, p. 62.
[909] Santas, Constantine - *The Epic Film: from myth to blockbuster*, U.S.A., Rowman and Littlefield Publishers, 2008, p. 197.
[910] Morin, Edgar - *As Estrelas de Cinema*, Lx., Livros Horizonte, 1980, p. 20.
[911] Campbell, Joseph - *The Hero with a thousand faces*, London, Fontana Press, 1993 (edição original em 1949), pp. 318-333.

«My purpose is, of course, dramatic entertainment; drama in its highest sense as defined in the immortal apothegm of Aristotle»[912]. E a sobreposição dos elementos narrativos acima citados confirma a contaminação do argumento de *Os Dez Mandamentos* com estruturas típicas de narrativas heróicas e míticas, com elementos dramáticos e trágicos e com elementos provenientes de outros registos narrativos. Tal é o caso da sequência seguinte, que, compreensivelmente, introduz um tom mais superficial que complementa a narrativa heróica: num belíssimo cenário bastante depurado (tal como na sala do trono, não há decoração nas paredes) onde imperam tons de azul, Séti e Nefretiri divertem-se com um jogo de mesa meticulosamente reconstituído para o filme a partir do exemplo da colecção Carnavon existente no Metropolitan Museum[913], e estabelecem um diálogo improvável mas bem urdido, culminando numa extraordinária aparição de Ramsés, introduzindo-se na cena a apanhar uma cabeça de chacal caída durante o jogo, dizendo: «Did you loose your head, my sweet?»





Fig. 274 – Ramsés II (Yul Brynner), *Os Dez Mandamentos*
Fig. 275 - *Jogo de Cães e Chacais*, Império Médio, XII-XIII Dinastia, reino de Amenhemhet IV, 1810-1700 A.C. Colecção Carnavon, Metropolitan Museum

[912] DeMille, Cecil B. - 'The screen as a religious teacher' in Theatre (June 1927), In: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_5.htm (consultado em 19/11/2011)
[913] Noerdlinger, Henry - *Moses*…, p. 163; ver também no site do Metropolitan Museum: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/egyptian_art/game_of_hounds_and_jackals/objectview.aspx?collID=10&OID=100000013


Fig. 276- Recriação do Jogo de cães e chacais, *Os Dez Mandamentos*

A relação disfuncional e escaldante que se desenvolve entre Ramsés e Nefretiri desprende-se da troca de palavras que se estabelece neste episódio, de uma forma que DeMille soube sugerir no grande ecrã desde os tempos em que realizou as comédias românticas nos anos 20. Além de instigar Séti contra Moisés, pressionando-o a ir para Goshen, Ramsés cerca Nefretiri num impressionante diálogo de atracção e repulsa eróticas, reforçado pela beleza física de ambos e por uma faceta *campy* (utilizando a expressão empregue por Peter Lev) [914], em sequência que foi precisamente cortada das emissões televisivas na América, pelo facto de o comportamento de Ramsés ser considerado muito degradante e machista para os anos 50[915], e que culmina com a saída de Ramsés proferindo as palavras seguintes:

> Ramses: You will be my wife. You will come to me whenever I call you, and I will enjoy that very much. Whether you enjoy it or not is your own affair... but I think you will.

Séti volta a encontrar-se com Moisés e Ramsés em Goshen (nome citado pela Bíblia[916]), em mais uma sequência notável pelas qualidades rítmicas e pela reconstituição didáctica[917] de pormenores associados aos adereços e à erecção do

[914] Lev, Peter - *The Fifties: transforming the screen – 1950-1959*, California, University of California Press, 2003, p. 167.
[915] Comentário de Katherine Orrison, autora de *Written in Stone Making Cecil B. DeMille Epic*, *The Ten Commandments*, iserido no DVD citado na filmografia, Disco 1.
[916] Livro do Génesis, 45:10 e Êxodo, 8:22.
[917] Ramírez, Juan Antonio - *La Arquitectura en el cine Hollywood, La Edad de Oro*, p. 165.

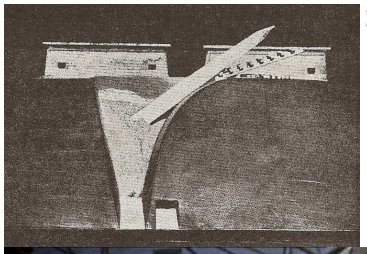
obelisco. Entre as obras citadas, a equipa da Paramount entrevistou o egiptólogo Labib Habachi[918] (citado nos créditos de abertura) e usou o importante *Ancient Egyptian Materials and Industries*, publicado em 1948, de Alfred Lucas[919], onde se descreviam processos construtivos que são reconstituídos no filme.



Figuras 277, 278 e 279 - A reconstituição do fabrico de tijolos, *Os Dez Mandamentos*

Outra obra citada é a do egiptólogo britânico Reginald Richard Engelbach (1888-1946), autor do importante *Problem of the Obelisks* (1923) e de *Introduction to Egyptian Archeology* (1946), até à data a mais completa investigação sobre a questão da erecção dos obeliscos e estátuas colossais, e Noerdlinger afirma que estas obras foram fundamentais na recriação da sequência do jubileu de Séti I[920]. Por um lado, o ecrã panorâmico permitia a DeMille capturar a visão periférica do público, agora sintetizada numa única imagem manipuladora[921]. Por outro lado, o realizador sintetizava de forma extraordinária o olho da *perspectiva artificialis* do Renascimento[922]. Os olhos, eixo de consciência, colocavam-se no horizonte e eram habilmente conduzidos por linhas de fuga, numa conquista que o manipulador formato *Vista Vision* reforçou de forma conclusiva como visão masculina[923] do mundo, projectando no passado a visão suprema de uma nova e subtil encarnação do sublime: o «american tecnological sublime»[924].

[918] Labib Habachi (1906-1984) - eminente egiptólogo egípcio, com obra importante realizada a partir dos anos 40.
[919] Alfred Lucas (1867-1965) - químico inglês, trabalhou na equipa de Howard Carter na análise de materiais provenientes do túmulo. Ver, por exemplo: http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4lucasn5.html (consultado em 25/10/2010)
[920] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 106.
[921] Halliwell, Martin - *American Culture in the 1950's*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 150.
[922] Grilo, João Mário - *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Lx., Edições Colibri – FCSH da Univ. Nova, 2007, p. 19.
[923] «In *The Ten Commandments*, the subordination of women consistently demonstrates that the wide-screen gaze - and the social and political power in both projects and signifies - are the property of men.» In: Nadel, Alan - *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age*, U.S.A., Duke University Press, 1995, p. 98.
[924] Nye, David E. - *American Tecnological Sublime*, U.S.A., M.I.T., 1994.



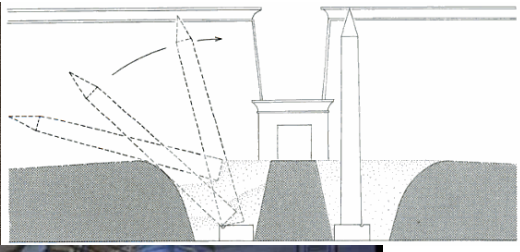








Fig. 280 - Modelo de edificação de um obelisco, segundo R. Engelbach (1923)
Fig. 281 - A erecção de um obelisco, em obra historiográfica publicada em 2003 [925]
Figuras 282, 283 e 284 - A erecção do obelisco de Séti, *Os Dez Mandamentos*

[925] Arnold, Dieter, Strudwick, Nigel e Strudwick, Helen - *The encyclopaedia of ancient Egyptian architecture*, London e N. York, IB Tauris, 2003, pp-165-166.

Séti, admoestado por Ramsés, pretende avaliar da lealdade de Moisés e irrompe no cenário de construção que Moisés lhe apresenta como um espectáculo, afastando os reposteiros para mostrar a cidade (a música de fanfarra acompanha o momento de revelação do plano, em que metade é real e metade maquete) e volta a afastá-los para lhe mostrar a estátua do jubileu (ouve-se novamente a fanfarra). DeMille e John P. Fulton idealizaram filmagens absolutamente inovadoras do ponto de vista da arte cinematográfica, desdobradas em vários planos artificiais: além do primeiro plano com Séti e Moisés, a acção de fundo passada na cidade do faraó, ao nível do plano mais afastado, era uma miniatura com a maquete da cidade, enquanto uma pintura *matte* fazia a ligação entre planos. A erecção do obelisco era uma miniatura sobre um ecrã azul e um fundo completo da composição da cidade[926]. Nesta operação, símbolo da eficácia norte-americana, revelava-se novamente o olho anacrónico e totalizante do ecrã panorâmico, exibindo Moisés a eficiência do sistema que montou, do ponto de vista do trabalho e do método sábio de gestão do mesmo.



Fig. 285- Moisés mostra a obra a Séti I, *Os Dez Mandamentos*

[926] Eyman, Scott - *Idem*, p. 469.

Seguidamente ocorre a primeira grande inflexão na narrativa do filme e, enquadrada na fotografia soberba de Loyal Grigs[927], a cor irrompe de forma esplendorosa em várias tonalidades de azul, vermelho e dourado (criando contrastes cromáticos que pressagiam uma grande violência psicológica e passional) fazendo-se referência à presença da lua, recriando-se uma ambiência quente, mas também silenciosa e receptiva, que caracteriza os dois aposentos femininos, de Nefretiri e de Bítia, palcos privilegiados da revelação da identidade de Moisés. De facto, como afirmou André Malraux, «o passado, na quase totalidade, chegou até nós sem cor»[928], embora quase tudo fosse profusamente pintado. Todavia, a Antiquidade a que DeMille deu vida trouxe de forma obsessiva toda a simbologia da cor. Já tínhamos apreciado uma paleta cromática cheia de matizes em *Sansão e Dalila*, e a força da cor repete-se em *Os Dez Mandamentos,* plenamente herdeira da tradição académica oitocentista e «digna de Lord Leighton»[929]. Os aposentos das duas mulheres reproduzem, de resto, um papel simbólico e psicanalítico de referência que também já tínhamos admirado em filmes anteriores, na barca de Cleópatra ou na tenda de Dalila, marcando momentos em que o herói vai ao encontro de redutos do poder do feminino sobre a vida e a morte e remetendo directamente para uma estrutura reconhecível nas narrativas e literaturas anglo-saxónicas[930]. Revelando a sua verdadeira natureza, Nefretiri mata Memnet (uma Judith Anderson fabulosa) para ocultar a verdade que a impediria de casar com Moisés: ele pertencia ao mundo dos Outros (representando tudo aquilo que a América de Eisenhower queria esconder). Uma vez mais, a morte ocorre fora-de-campo, enquanto se vê um plano quase vazio, o vão da escada preenchido com o pano hebreu vermelho iluminado em tons de vermelho e azul. Quando Moisés entra nos aposentos de Nefretiri, a morte já os dividiu, mas Nefretiri, inconsciente do peso da revelação de Memnet, conta o acto a Moisés. Nefretiri não sente nem vergonha nem culpa, o acto cometido foi genuinamente um actor de amor possessivo, porque ela pretende ficar com Moisés e pretende vê-lo (e ver-se) no trono egípcio. Para ela, a morte de Memnet representou um bem para todos e para Moisés. De alguma forma, em tradicional aliança da mulher com

[927] Loyal Grigs (1906-1978) - Trata-se de um nome importante da Paramount e de Hollywood, destacando-se que foi vencedor do Óscar para direcção artística com *Shane* (1953), de George Stevens, e foi director artístico de *White Christmas* (1954), de Michael Curtiz, entre muitas outras produções.
[928] Malraux, André - *As Vozes do Silêncio - O Museu Imaginário*, Primeiro volume, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 40. A obra foi originalmente publicada em francês, em 1951.
[929] Bourget, Jean-Loup – 'Si Moïse fut égyptien (Freud)', In: *Positif*, 284, Outubro de 1984, p. 59.
[930] Ver, a este propósito, a obra fundamental de Joseph Campbell, *The Hero with a thousand faces*, publicada em 1949.

o mal, DeMille reinscreve no filme o mito do pecado original através de Nefretiri[931]. Mas a natureza moral de Moisés é outra, ele cai num estado de perplexidade profunda, vai ter com Bítia para confirmar os factos e, depois, encaminha-se para Goshen, ao encontro dos hebreus, desencadeando um movimento que já não terá retorno.



Figuras 286, 287, 288, 289 e 290 - Nos aposentos de Nefretiri e de Bítia – *Os Dez Mandamentos*

[931] Nadal, Alan - *Idem*, p. 107.

Da história da reconstituição levada a cabo para o filme uma primeira nota é devida ao guarda-roupa e aos adereços. De entre as variadas referências que estiveram na base do trabalho desempenhado pela equipa do guarda-roupa[932] chefiada por mais um trabalho notável de Edith Head devem destacar-se algumas: a consulta dos trabalhos de Elisabeth Riefstahl (1888-1936), eminente egiptóloga norte-americana que tinha sido conselheira técnica do filme *The Egyptian*[933]. Lembremos que os adereços do filme *The Egyptian* foram vendidos à produção de *Os Dez Mandamentos*. O trabalho de Riefstahl, *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt*, publicado em 1944, forneceu inspiração directa para a recriação do trajo dos três protagonistas, Ramsés, Moisés e Nefretiri. Já o traje e adereços de Séti I foram inspirados nos do faraó Tutankhamon[934]. Para certos episódios, na recriação das cores predominantes usaram-se as que estavam associadas à XIX dinastia do Império Novo, a da época de Séti I e Ramsés II[935]. Outra referência importante foi a do já citado egiptólogo inglês Richard Engelbach e as capas e mantas masculinas descritas nas suas obras foram abundantemente usadas no filme[936]. Para o trajo feminino egípcio, além dos já citados, foram consultados, os trabalhos dos egiptólogos alemães Adolf Erman (1854-1937) e Hermann Ranke (1878-1953), que descreviam com detalhe o trajo feminino a partir do testemunho da escultura e da pintura, ou a existência de outros objectos, como, por exemplo, o uso de balanças de bronze, que a equipa do filme aproveitou na sequência da construção do obelisco. A equipa de DeMille visitou o túmulo de Nefertari no Vale das Rainhas e Noerdlinger cita o espólio egípcio do Museu do Louvre e uma estátua de rainha da XXII Dinastia que esteve na origem de um dos trajes e penteados que Nefretiri usa no filme (o traje dourado que a rainha enverga quando recebe o profeta Moisés)[937], ou um outro traje que Anne Baxter enverga, logo no momento da sua aparição, e que foi recriado a partir de uma pintura do túmulo de Nefertari.

---

[932] Edith Head, Dorothy Jeakins, John Jensen, Ralph Jester e os trabalhos de ilustração de Arnold Frieberg.

[933] Escritora e egiptóloga, nos anos 20 iniciou uma carreira jornalística no Oriente que a iniciou nos estudos orientais, dividindo-se nos anos seguintes entre o Oriente e os EUA. Em 1937, foi contratada como bibliotecária para a Wilbour Library do Brooklyn Museum, onde desenvolveu um intenso programa de investigação dedicado à egiptologia. Em 1953, Riefstahl foi contratada como conselheira técnica para o filme *The Egyptian*. Guzman, Dianne - Elisabeth Titzel Riefstahl. Cfr.: http://www.brown.edu/Research/Breaking_Ground/bios/Riefstahl_Elizabeth%20Titzel.pdf (consultado em 4/09/2010)

[934] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 129.

[935] Noerdlinger, H. - *Idem*, *Ibidem*.

[936] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 132

[937] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 133




Fig. 291 - Nefertari e Ísis, túmulo da rainha Nefertari

Fig. 292 - Nefretiri (Anne Baxter) vestida por Edith Head, *Os Dez Mandamentos*

A obra do egiptólogo inglês Alfred Lucas (1867-1945), que trabalhou com Howard Carter, também forneceu elementos importantes, inspirados precisamente nos adereços do túmulo de Tutankhamon, para a composição e escolha de materiais da famosa capa azul que o faraó Ramsés II usa no filme [938], enquanto a figuração do abutre protector Nekhbet no desenho de confecção da capa real de Ramsés II se sedimentou em exemplos documentais adaptados a partir de objectos do tesouro de Tutankhamon [939], o mesmo se passando com a figuração do colar com Nekhbet, réplica de um original da colecção do Metropolitan Museum.

[938] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 134.
[939] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 135



Figuras 293 e 294 - Adereços de Ramsés II, *Os Dez Mandamentos*

Dois outros trajes foram inspirados em Medinet Habou, perto de Luxor e no Vale Tebano das Rainhas, onde há duas representações de Ramsés II: o traje do príncipe Moisés vitorioso comandante do exército egípcio e o traje de Ramsés II na sua perseguição dos israelitas no Mar Vermelho[940]. O avental de Ramsés II baseou-se em descrições feitas pelos egiptólogos George Steindorf e Keith C. Seele (este último consultor não creditado em *Os Dez Mandamentos*). O toucado do faraó (*nemes*) baseou-se nos exemplos provenientes do túmulo de Tutankhamon e, no filme, foi usado por Ramsés I, Séti I e Ramsés II. A importância conferida a estes detalhes é notável por parte da produção porque, efectivamente, é através dos símbolos, signos e emblemas de poder que se apreende a verdadeira dimensão da ideologia da autoridade faraónica[941]. A recriação das combinações da *hedjet* (coroa do Alto Egipto ou coroa branca do sul) com a *decheret* (coroa do Baixo Egipto ou coroa vermelha do norte), *sekhemti*, as duas coroas, a *pschent* (também usada no filme), ou ainda a *khepresh* (coroa azul) constituem-se como exemplos interessantes dessa precisão[942]. O que se pode afirmar é que, de facto, uma vez escolhido o faraó Ramsés II para protagonista do argumento, a ênfase colocada na sua recriação revestiu-se de uma eficácia extraordinária, sublinhada pela forte componente militar que envolveu as suas aparições no filme, exibidas como símbolo eloquente do poder que o faraó histórico realmente deteve. Fundamentalmente associado a acções vitoriosas de tipo militar que deixaram marca visível em inúmeros

[940] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 134
[941] Sales, José das Candeias – *Poder e Iconografia no Antigo Egipto*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 38.
[942] A nomenclatura é a usada pelo professor J. das Candeias Sales.

baixos-relevos, é nessa «vertente essencial e fundamental da sua tipologia» [943] que se concentrou a recriação ficcional de Ramsés II.

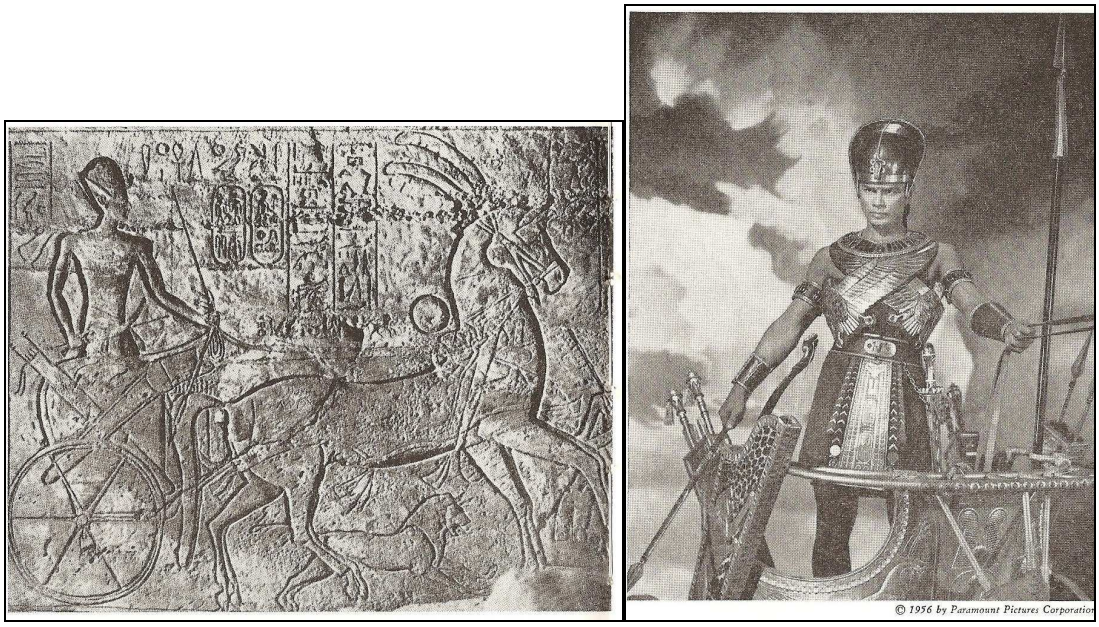


Fig. 295 - Ramsés II no seu carro de guerra, Abu Simbel, Egipto
Fig. 296 - Yul Brynner (Ramsés II), *Os Dez Mandamentos*

Todo o cuidado foi posto no emprego de ceptros e de leques. Um leque usado por Nefretiri era uma cópia de um original existente no Museu Egípcio do Cairo[944]. O penteado foi cuidadosamente analisado a partir de várias obras, como, por exemplo, os trabalhos de Arpag Mekhitarian[945] ou Erman e Ranke, já citados. O estilo de cabelo usado pelos egípcios foi detalhadamente investigado, chegando-se à conclusão que não havia uma hipótese única para o corte de cabelo mais usado durante o do Império Novo, embora se pudesse apurar que os jovens rapavam o cabelo com excepção da trança lateral que, no filme, tanto Moisés como Ramsés apresentam enquanto jovens príncipes, num detalhe que se adequava em pleno ao visual de Yul Brynner. Apesar de se considerar que, eventualmente, a cabeça rapada e a trança só seriam usadas na infância, optou-se por apresentá-la como marca identificativa dos príncipes do Egipto e, mais tarde no filme, o primogénito de Ramsés II também a usa.

[943] Sales, José das Candeias – *Poder e Iconografia no Antigo Egipto*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, p. 18.
[944] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 139.
[945] Arpag Mekhitarian (1911-2000), erudito e egiptólogo de origem egípcia.



Figuras 297 e 298 - O cabelo dos jovens príncipes egípcios, *Os Dez Mandamentos*

O estilo de cabelo dos hebreus terá sido mais difícil de representar, porque os testemunhos da própria Bíblia eram todos mais tardios[946]. Os variados tipos de pedras preciosas e semi-preciosas que aparecem no filme tiveram por base a obra do académico norte-americano Herbert Eustis Winlock (1884-1950), egiptólogo e director do *Metropolitan Museum of Art* nos anos 30 que, em 1948, publicou *The Treasure of Three Egyptian Princesses*, onde se incluía a lista de pedras usadas de acordo com várias datações.

Por razões que se prendiam com a reacção do público havia muitas possibilidades que não eram usadas, por exemplo, o uso de uma cauda postiça afixada no traje do faraó, ou o cabelo rapado no herói principal, por motivos que se prendiam com a possibilidade de se desencadearem reacções de humor consideradas indesejáveis junto do público[947]. Além disso, a equipa técnica assumiu alguns desvios que não agradaram aos investigadores, que se justificaram pelo excesso de luminosidade natural ou por necessidades da fotografia[948].

[946] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 147.
[947] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 137.
[948] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 130.

Para o traje hebraico, as fontes mais citadas em Noerdlinger são o *Dictionary of the Bible*, do académico J. Hastings (1852-1922), publicado em 1954, e a *Jewish Enciclopedia* (1903-1907), o que permitiu à equipa da Paramount chegar ao uso de variados tipos de túnicas. No filme, Moisés, Aarão e outros hebreus usam-nas, e a escolha das cores baseou-se numa tradição judaica que especificava as cores de acordo com as tribos israelitas, resultando no uso do branco, preto e vermelho, cores levitas, para o pano e a túnica de Moisés.

Houve outros detalhes de extrema importância na reconstituição de cenários: o pão usado na sequência da primeira Páscoa[949], o uso do *shofar*, instrumento utilizado na música religiosa judaica[950] que no filme surge associado ao chamamento dos Hebreus para o início do Êxodo, a adaptação livre das danças beduínas na sequência da dança na tenda de Jethro[951], ou as danças executadas na sala do trono do faraó, analisadas pela historiografia de época e baseadas em imagens da escultura e pintura egípcias[952], certificando Noerdling que tanto a coreografia como os penteados se basearam em dados da arqueologia, citando as figurações de dois túmulos, o do Vizir Mehou em Saqqara e um outro situado em Deir el Gebrawi. DeMille citou justamente o envolvimento do coreógrafo Le Roy Prinz (1895-1983) no estudo da pintura egípcia como principal fonte das coreografias que se vêem no filme[953]. Neste ponto, a única reconstituição que terá escapado à equipa, segundo Noerdlinger, foi a dos sons que se ouviam no Antigo Egipto[954], o que não impediu Elmer Bernstein de compor uma partitura de referências extremamente cuidadas, como procurámos demonstrar.

[949] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 161.
[950] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 163.
[951] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 164.
[952] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 165.
[953] DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, Madrid Ediciones JC, 2005, p. 340.
[954] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 166.



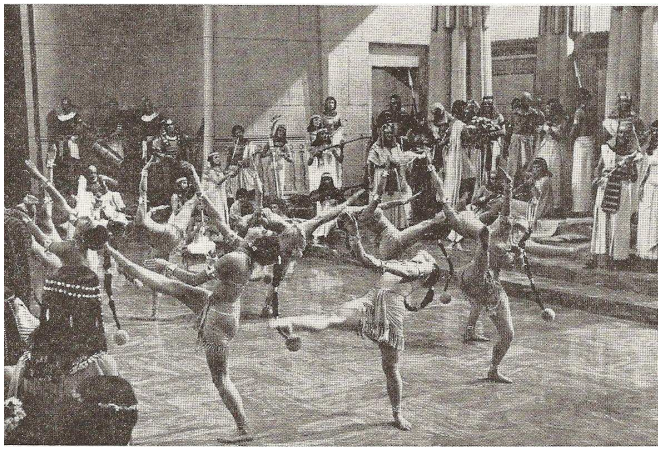


Fig. 299 - Pinturas da Mastaba do Vizir Mehou, Saqqarah, Egipto

Fig. 300 - Danças na corte, *Os Dez Mandamentos*

Mas devemos retomar o fio da história no momento em que Moisés resolveu ir a Goshen, frisando que o ambiente do filme se transforma completamente quando penetramos na recriação do cenário hebraico. De resto, vale a pena sublinhar o peso dos três grandes ambientes reconstituídos no filme na sua primeira parte[955]: o mundo egípcio da corte onde se move uma classe privilegiada cheia de vícios mas extremamente atraente; o pátio suburbano de Baka, depois de Dathan, símbolos de uma classe média que é representada de forma extremamente negativa, a do mundo dos «repelentes» funcionários do regime, de que ninguém gosta; e o cenário hebraico da honesta e escravizada classe trabalhadora. Trata-se de um mundo perfeito e legitimado, em que os únicos personagens verdadeiramente detestáveis são as classes médias representadas pelos funcionários do regime. Por motivos sociológicos, a reconstituição

[955] A perspetiva é apontada por Alan Nadel. Diz-nos o autor: « The Egyptian world, which occupies about three-quarters of the film, has three chief sites of conflict, corresponding to class distinctions.» Nadel, Alan - *Containment Culture: American Narrative, Postmodernism and the Atomic age*, p. 102.

do ambiente hebraico é, por conseguinte, notável no contexto norte-americano: o bairro de Goshen representa os bairros onde vive a única classe detentora de valores significativos, a classe trabalhadora, que o filme rapidamente associa a episódios pitorescos e humanistas. Integrando séculos de pintura europeia, o cenário hebraico é dignificado pela composição dos planos e pela luz, remetendo imediatamente para uma apropriação visual do relato bíblico que o ecrã panorâmico favorece. Quando se vê o espaço habitacional de Baka, ou de Dathan, vêem-se invariavelmente enquadramentos parciais, limitados, em evidente ligação à visão estreita dos seus ocupantes. O contraponto cromático que se estabelece entre os ambientes egípcios e os hebraicos também forma uma dicotomia interessante.

É a este cenário que Moisés regressa e é forçado a reconhecer-se perante a família. Moisés conhece e reconhece a mãe, o irmão e a irmã, assume quem é, passa de senhor a escravo e mostra o pano hebreu como «the binding tie». Subtraindo-se à riqueza e enfrentado o jugo do seu povo, Moisés chega, enfim, ao cenário do trabalho hebreu e conhece-o em toda a sua plenitude, tornando-se um escravo. A intrusão pontual de Nefretiri para o trazer de volta é desesperada, Moisés ligou-se definitivamente aos hebreus e, ao matar Baka para defender Joshua e Lilia, assume-se em pleno como o libertador protagonista da profecia, encarando a condenação e a expulsão da corte egípcia.

Novamente na sala do trono, com a movimentação dos actores reduzida ao mínimo e todo o drama suspenso nas palavras, Séti acredita em Moisés até ao fim, mas a instituição do faraonato funciona como reguladora de uma ordem económica, social e política estabelecida, que a acção de Moisés fez perigar. Moisés não acredita em Deus, mas já defende que a escravatura é contrária aos planos de um Deus que coloque a dignidade humana acima de raças ou de credos, revelando uma concepção universalista anacrónica. Ramsés é, então, nomeado legítimo sucessor de Séti na regulação do Egipto, ao lado de Nefretiri e, numa composição majestosa e pictórica (porque estática), profere a sentença do apagamento do nome de Moisés de todos os registos. No curto episódio que se segue, na prisão, encontra-se o triângulo passional: Ramsés, Nefretiri e Moisés. O momento apresenta-se como um detalhe íntimo, mantendo-se a dupla iluminação a vermelho-laranja e azul que já vimos em cenas anteriores, sem receio de excessos cromáticos, modelando irrealmente as faces, e constituindo-se como uma espécie de parênteses enxertado na narrativa, antes de o argumento assumir mais claramente o

texto do Êxodo. Completamente envolvido numa espiral imparável de inveja e de loucura céptica (o faraó compõe-se como uma personagem permanentemente escondida atrás de uma máscara, acometido duma cegueira progressiva e extrema porque duvida de tudo, escondendo-se em argumentos de dúvida absoluta, não se reconhecendo nem se expondo a ninguém), Ramsés assume, neste momento, uma atitude de excepção: não mandará matar Moisés porque não pretende alimentar com esse trunfo o ódio de Nefretiri nem transformá-lo num mártir fantasma.

No breve momento da expulsão, a concepção de espaços apresenta-se vincadamente marcada nos planos do filme: o espaço egípcio representa o espaço da civilização simbolizada nos apontamentos arquitectónicos, o espaço exterior do deserto é o da natureza incontrolável que Moisés deve enfrentar. Ramsés alivia a sua própria consciência escondendo-se atrás das suas ordens, ao dizer: «I commend you to your Hebrew god who has no name. If you die, it will be by his hand, not by mine. » Quando Moisés entra no deserto, o filme está sensivelmente a meio, e a narrativa (na voz *off* de DeMille), retoma o tom heróico para enquadrar a separação entre o Moisés egípcio do Moisés de Midian:

> Into the blistering wilderness of Shur, the man who walked with kings now walks alone.
> Torn from the pinnacle of royal power, stripped of all rank and earthly wealth, a forsaken man without a country, without a hope, his soul in turmoil like the hot winds and raging sands that lash him with the fury of a taskmaster's whip.
> He is driven forward, always forward, by a god unknown, toward a land unseen...into the molten wilderness of sin, where granite sentinels stand as towers of living death to bar his way.
> Each night brings the black embrace of loneliness.
> In the mocking whisper of the wind, he hears the echoing voices of the dark... Moses! Moses! Moses!
> His tortured mind wondering if they call the memory of past triumphs or wail foreboding of disasters yet to come, or whether the desert's hot breath has melted his reason into madness.
> He cannot cool the burning kiss of thirst upon his lips nor shade the scorching fury of the sun.
> All about is desolation.

> He can neither bless nor curse the power that moves him, for he does not know from where it comes.
> Learning that it can be more terrible to live than to die, he is driven onward through the burning crucible of desert, where holy men and prophets are cleansed and purged for god's great purpose, until at last, at the end of human strength, beaten into the dust from which he came, the metal is ready for the maker's hand. And he found strength from a fruit-laden palm tree... and life-giving water flowing from the well of Midian.

Com a chegada de Moisés a Midian (terra da confederação de clãs madianitas nas proximidades do monte Horeb e Sinai[956]), o argumento retoma o fio bíblico para narrar o período em que Moisés viveu como pastor e se prepara para o exercício de uma vocação e missão, e o filme parte dos três acontecimentos maiores narrados na Bíblia: Moisés torna-se um pastor nómada, casa com Séfora e recebe a revelação. Ao interiorizar um papel determinado no casamento, Séfora condensa traços do convencionalismo da mulher norte-americana ideal na época Eisenhower, assumindo a mulher, neste caso, contornos diferentes dos que DeMille definiu para heroínas anteriores: Carmen, Joan, Maria Madalena, Ancara, Cleopatra, Dalila foram mulheres que ousaram desafiar os tradicionais papéis femininos. Em *Os Dez Mandamentos*, as mulheres encontram-se invariavelmente acomodadas nos seus papéis: Nefretiri, Lilia e, no caso mais extremo, Séfora. Na sua exposição a Moisés, Séfora projecta um conjunto de valores típicos da classe média norte-americana e, no belíssimo plano em que Moisés e Séfora falam ao ar livre perante a montanha-deus, entroniza-se visualmente uma noção doméstica de casamento ideal como destino dos casais norte-americanos[957], conveniente e oportunamente fixada em ecrã panorâmico.

[956] *Bíblia Sagrada – Livro do Êxodo*, Lx., Difusora Bíblica, 2002, nota ao versículo 2:15.
[957] Nadel, Alan - *Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic age*, pp 104-6. Diz-nos o autor: «… Moses marrrriage to Sephora seems ideal (…) the 1950's housewife would not have needed a strong body to herd sheep, like Sephora, she was expected to privilegie utility over pleasure (…) stressing her role as homemaker and procreator, Sephora articulates postwar values.»



Fig. 301 - A imagem do casamento ideal, *Os Dez Mandamentos*

A ideia, recuperada no filme, de que Moisés se tornou um negociante próspero entre os madianitas assentou em descrições de Phílon de Alexandria[958]. De resto, o filme assume de ora em diante um inesperado carácter de pedagogia religiosa, indo ao encontro da ideologia oficial do Vaticano e das necessidades de uma América profunda ligada a certos valores tradicionais que podiam ser veiculados no cinema. Em 1956, DeMille cumpriu com eficácia ideias expostas em 1927, quando escreveu *The Screen as a Religious Teacher*[959] e, tal como Griffith, que dissera que um dia a História seria contada através do cinema, DeMille, com intenções mais moralizadoras e assumindo uma postura de erudição tipicamente oitocentista, reivindicava que o ecrã podia contar de novo a história religiosa. Se nos anos vinte abordou o mundo dos milagres através de efeitos especiais, foi nos anos 50 que pode concretizar *in extremis* a perspectiva de que a magia devia ser a alma do cinema, proposição que Edgar Morin defendeu[960], e que se constitui como absolutamente central no último filme de DeMille[961]. Tal como Griffith, DeMille acreditou no poder de ressurreição da História e dos mitos no cinema. Uma boa

[958] Noerdlinger, H. - *Idem,* p. 22.
[959] Dizia Cecil B. DeMille: « The power of the screen as a vital factor in education has been thoroughly proven.» 'The Screen as a Religious Teacher,' 1927, http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_5.htm (consultado em 5/08/2007)
[960] Morin, Edgar – *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lx., Moraes, 1980, capítulo IV, pp. 81-85.
[961] Em matéria de efeitos especiais, o realizador chegou a confessar que, muitas vezes, o efeito de surpresa no que respeitava aos efeitos especiais incluía o próprio realizador, na medida em que a equipa dos efeitos especiais reservava o segredo sobre os procedimentos até ao fim. Ver Turnock, Julie A. - *Plastic Reality: Special Effects, Art and Technology in 1970's U.S. Filmaking*, Dissertação de Doutoramento, Chicago, University of Chicago, 2008, p. 27.

parte do seu cinema cumpriu-se nesse lugar da magia que outros realizadores posteriores herdaram e, atendendo ao facto dessa herança ser em alguns casos muito expressa, permita-se-nos inscrevermos aqui uma digressão breve a este propósito, para referirmos o caso de Steven Spielberg, que por diversas vezes se aproximou, directa ou indirectamente, da questão de Moisés. No filme *Encontros Imediatos do Terceiro Grau* (1977), Spielberg consubstanciou de diversas formas o efeito da magia pura no ecrã e citou DeMille, como se pode apreciar no excerto do *script* do filme:

> Toby: No, wait. Dad said we could finish watching *The Ten Commandments*. (…)
> Across the room the telephone rings and Ronnie moves… (…)
> Ronnie: (calling back at Roy) That picture is four hours long. (into phone) Hello. Oh, hi, Earl.
> Neary: (almost to himself) I told them they could only watch five of the Commandments.

No filme, as crianças pedem ao pai para ver, na TV, *Os Dez Mandamentos*. De facto, *Encontros Imediatos*... também é uma espécie de filme bíblico, porque parte de uma ideia de revelação: o encontro dos humanos com os *aliens* transformado numa descoberta do absoluto e do transcendente. No filme, a Torre do Diabo (uma imagem icónica) é o lugar onde os *aliens* se revelam aos terrestres... tal como em *Os Dez Mandamentos*, o Monte Sinai (símbolo do sagrado) foi o lugar onde Deus marcou encontro com os homens e se revelou a Moisés. No filme *Encontros Imediatos*.., a imagem bíblica é implícita, apresentando-se como subtexto, e encontra-se disfarçada noutras imagens que não são logo reconhecíveis. A Torre do Diab*o*, no *Wyoming*, o pano de fundo principal de *Encontros Imediatos*..., está muito transformada e mudou-se para a América do Norte, mas representa uma continuidade em relação aos diversos episódios de teofanias da montanha e funciona como um monte da revelação[962].

[962]Para o *script* de *Encontros Imediatos do 3.º Grau*, v. http://www.scifiscripts.com/scripts/Close%20Encounters%20of%20The%20Third%20Kind%20(1-2)3.pdf (consultado em 14/07/2007). Prolongando a sua admiração pelo universo demilleano, lembremos ainda que no filme *Os Salteadores da Arca Perdida* (1981) se procurava a arca do Tabernáculo de Moisés. Mais recentemente recordamos notícias recentes que referem que Spielberg tem vindo a acalentar realizar um filme sobre Moisés. In: http://www.guardian.co.uk/film/2012/jan/26/moses-supposes-epic-spielberg (consultado em 21 de abril de 2012).




Fig. 302 - O Monte Sinai, *Os Dez Mandamentos*, 1956

Fig. 303 – A Torre do Diabo no filme *Encontros Imediatos do 3.º Grau* (1977), Setven Spielberg

Efectivamente, a *mise-en-scène* do fantástico teve em Cecil B. DeMille um fundador mas, tal como quando usou os dados da arqueologia, o maravilhoso e o fantástico usaram-se para corroborar a leitura da Bíblia, não existindo elementos que pudessem contrariar ou desconstruir a narrativa religiosa. A leitura do texto sagrado é literal e os milagres são «reais»[963]. Toda a estrutura do filme assenta na evidência do mundo transcendental: desde o início do filme, a ordem emana teofanicamente do divino e, no final, regressa ao divino. Nos anos 50, o processo de leitura crítica da Bíblia e a crítica historiográfica estavam em marcha desde há muito tempo mas, neste contexto, e mesmo quando se recorre a outras fontes, em *Os Dez Mandamentos* procurou-se por todos os meios a literalidade e a confirmação religiosa do texto bíblico, nessa exclusividade se entendendo a recriação dos episódios misteriosos e dos milagres.

A aproximação de Moisés ao Sinai constitui-se como uma abordagem do espaço sagrado no sentido que Mircea Eliade lhe atribuiu[964], o de ser uma realidade inteiramente diferente da realidade natural. DeMille valorizou explicitamente a diferenciação de espaços ou esferas durante o filme, com fronteiras bem delimitadas por objectos ou ambientes, sentindo-se particularmente essa marcação territorial a partir da expulsão de Moisés do espaço egípcio (o espaço da civilização material), o seu

[963] Wright, Melanie - *Moses in America: the cultural uses of biblical narrative*, Oxford University Press, 2002, p. 93.

[964] Eliade, Mircea – *The Sacred and the profane: the essence of religion*, A Harvest Book, Harcourt. Inc., 1957, p. 20, http://books.google.pt/books?id=zBzzv977CLgC&pg=PA3&dq=%22sacred+and+profane%22+mircea+eliade&hl=ptPT&ei=pF9pTMoSjpXgBuDOnJkE&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDEQ6AEwAQ#v=onepage&q=moses&f=false (consultado em 19/11/2011)

abandono no espaço do deserto (símbolo da natureza) até, finalmente, à recepção da missão divina na transcendentalidade do espaço sagrado do Monte Sinai.

No período de expansão do Barroco europeu, evocar emoções através do recurso ao imaginário foi central nos programas de doutrinação e, para transmitir uma fé «correcta» de um ponto de vista oficial, o artista, ao recriar as cenas religiosas, assumia a condição de teólogo. Nesse contexto preciso, desenvolveram-se os grupos escultóricos denominados sacro montes, recriações ou encenações detalhadas do percurso do calvário em montanhas sagradas. Não deixa de ser evocador que, na recriação fílmica da travessia do *deserto* e aproximação absolutamente catártica de Moisés à montanha (filmado em solo egípcio), DeMille o represente a cair sucessivamente, prefigurando teatralmente o calvário de Cristo, propondo-se uma leitura interpretativa muito significativa embora dentro dos parâmetros que a visão religiosa oficial possibilitaria, como por exemplo, na narrativa que se faz na obra de Sandro Botticelli, exposta na Capela Sistina, *The Trials and Calling of Moses*, executada cerca de 1481-82. De resto, no filme, Moisés também foi associado a Jesus na caracterização que o faraó fez de Moisés, o levita que queria ser rei, o príncipe de Israel, em clara alusão ao rei dos judeus[965]. Também aí o filme se encontra com o anterior *Sansão e Dalila*, uma vez que tanto Sansão como Moisés se apresentam como prefigurações de Cristo (Sansão é supliciado e Moisés é excluído)[966].

Este tipo de intercepções derrama-se igualmente na forma como Deus é inicialmente associado ao Monte Sinai, deus vulcânico local, na acepção que Sigmund Freud adoptou em *Moisés e o Monoteísmo*, ao caracterizá-lo como «deus do Monte Sinai», «espécie de demónio» local»[967], sendo essa a primeira visão que o filme oferece da montanha: um lugar onde actuam forças maiores do que as do homem, cujos símbolos são elementos da natureza que se irão manifestar várias vezes ao longo do filme. No filme e na Bíblia, a vontade de Deus representa-se a partir das estéticas do maravilhoso e do fantástico, no sentido estrito de se tratar de manifestações em que o homem, interpelado por um desafio maior[968], é forçado a reconhecer ou identificar uma

[965] Wright, Melanie Jane - *Religion and Film*, I.B. Tauris, 2007, p. 63.
[966] Bourget. Jean-Loup – 'Si Moïse fut égyptien (Freud)', In: *Positif*, 284, Outubro 1984, p. 59.
[967] Freud, Sigmund - *Moisés e o Monoteísmo*, Lx., Imago, 1990, pp. 64 e 72.
[968] Mirollo, James V. - 'The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous work of art in a wondrous world', In: Platt, Peter G. - *Wonders, marvels and monsters in modern culture*, England, Associated University Presses, 1999, p. 25.

ordem superior manifestada em fenómenos de metamorfose que anunciam uma realidade diferente do seu próprio microcosmos. Para a grande maioria, essas manifestações inspiram medo, cepticismo e desconfiança porque são apreendidas como corpos estranhos e não são incorporadas. Os egípcios não as entendem, o cepticismo de Ramsés impede-o de as reconhecer até ao fim e, no fundo, os hebreus também não, pelo que voltarão a cair sistematicamente em idolatrias. Apesar da sua relutância, só Moisés reconhece nos sinais maravilhosos e fantásticos um desafio para a aceitação de uma nova ordem, o que o vai impelir a humanizar a divindade local e transformá-la num Deus de Lei.

O primeiro momento dessa incorporação e reconhecimento é o encontro de Moisés com Deus no misterioso episódio da sarça-ardente, exemplo paradigmático e maior de manifestação do sublime[969], da «palavra teofânica da montanha»[970], momento fundador da religião monoteísta hebraica e da missão de Moisés. Tratando-se de representar um fenómeno de carácter transcendental já abordado (por exemplo, na pintura) a *mise-en-scène* foi cuidada visual e musicalmente[971], resultando artificial mas bastante iconográfica. Moisés chega como pastor de Midian e sai como profeta, em visual determinado a partir do *Moisés* renascentista de Miguel Ângelo, esculpido entre 1513-15, fixando-se Charlton Heston como ícone, estereótipo e fonte de abordagem do cinema a que deu corpo[972]. Stanley Cavell referiu-se a este processo assumido no cinema de Hollywood: a face e a postura de determinados actores tornam-nos fontes da sua recorrente selecção para determinados papéis, reforçando o seu reconhecimento junto do público e reforçando a sua associação repetida a papéis específicos. No cinema, esse procedimento transformou alguns actores em mitos, no sentido em que Edgar Morin se lhes referiu, explorando-se repetidamente o corpo e a visualidade dos actores e, pela sequência do episódio da sarça-ardente até à saída da montanha, Heston transformou-se num desses mitos. Durante as filmagens, DeMille queria que Heston agisse sempre como Moisés, mesmo durante as pausas, concepção que já tinha sido usada com Warner na interpretação do papel de Jesus Cristo. Quando envergava o trajo

[969] Trías, Eugenio - *O Belo e o Sinistro*, Lisboa, Fim de Século, 2006, p.33.
[970] Neves, Pe. Carreira das - *As grandes Figuras da Bíblia*, Lisboa, Editorial Presença, Academia das Ciências, 2010, p. 22.
[971] Alguns dados apontam que Bernstein usou um novachord. Ver Limbacher, James L. - *Film Music: from violins to video*, Scarecrow Press, Univ. Michigan, 1974, p. 155; ver Timm, Larry M. - *The Soul of Cinema: an appreciation of film music* - USA, Prentice Hall, 2003, p. 162
[972] Morin, Edgar - *As Estrelas de Cinema,* Lx., Livros Horizonte, 1980, p. 34.

de Moisés, Heston nunca deveria sentar-se no cenário, ler um jornal, tomar um café ou falar ao telefone[973]. Tratava-se de um processo de criação de uma aura carismática em torno da personagem que anulava da ideia de se estar perante uma réplica e reforçava uma pretendida dimensão da autenticidade.




Figuras 304 e 305 - A revelação em *Os Dez Mandamentos*

Conforme o relato bíblico, Moisés regressou com a face resplandecente da montanha[974] e transformou-se no profeta. Apesar da inexistência de imagens coevas[975], e do facto de a matéria visual associada à personagem ser ilusiva, a arte sacra ocidental representou Moisés frequentemente e sem problemas de avaliação de um maior ou menor rigor, mas trazer a criatura para o século XX e mostrá-la no cinema foi reinventar a sua imagem e redescobrir a própria Bíblia[976]. A escolha de DeMille e da sua equipa integrou-se na tradição iconográfica tradicionalmente associada a Moisés, a do profeta apresentado na figuração de Miguel Ângelo[977]. Aí, como em muitas outras representações artísticas do profeta, as barbas constituíram-se como sinal iconográfico principal[978] e tradicionalmente associado à sabedoria e à filosofia[979], numa síntese que DeMille e a Paramount assumiram, moldando, compondo e enquadrando um rosto de recorte arquetípico que marcou para sempre a própria prestação de Heston no cinema.

---

[973] Eyman, Scott - *Idem*, p. 448
[974] Livro do Êxodo, 34:29.
[975] Margarido, Alfredo, 'Prefácio', In: Sigmund Freud, *Moisés e o Monoteísmo*, Lx., Imago, 1990, p. 8; ver também um capítulo inteiramente dedicado a figurações de Moisés em Britt, Brian - *Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text*, London, Continuum Forthcoming Publications, 2004, capítulo 4.
[976] 'Epic Maker', *Time Magazine*, 2 de Fevereiro, 1959, http://www.time.com/time/magine/article/0,9171,894133,00.html (consultado em 5/10/2007)
[977] Elley, Derek - *The Epic Film: myth and history*, London, Routledge, 1984, p. 36.
[978] Barthes, Roland - *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 22.
[979] Chimisso, Christina - 'Painting an Icon: Gaston Bachelard and the Philosophical Beard', In: Kusch, Martin (ed.) - *The Sociology of Philosophical Knowledge*, Springer, 2000, p. 72; ver também Peterkin, Allan - *One thousand beards: a cultural history of facial hair*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2001.

O regresso ao Egipto introduz-nos num novo cenário da corte de Ramsés II, o qual será doravante o cenário base dos acontecimentos que irão decorrer até à morte do filho do faraó, contraponto ao cenário da corte de Séti, pela recriação mais dramática e quente das cores e pela presença marcante das divindades em pedra escura. Ramsés transformou-se no guardião da ordem civilizacional milenar do faraonato, e Moisés vai desafiar mortalmente essa ordem com a frase *let my people go*, despoletando sinais que se desmultiplicarão nas pragas bíblicas.

A recriação das pragas (associadas ao episódio da sarça ardente e, mais tarde, à sequência do Mar Vermelho) encerra um conceito acabado de cinema feito em Hollywood, em torno da questão dos efeitos especiais: a concepção dramática dissemina-se inteiramente na visualidade. Neste ponto, *Os Dez Mandamentos* constituíram-se como um dos marcos mais significativos do advento do poder da cultura visual, em que DeMille propôs e demonstrou que o cinema tinha uma hermenêutica própria[980]. Com as pragas, os denominados efeitos especiais passam a ocupar um papel mais relevante no filme e, embora as opiniões acerca da qualidade de todos os efeitos especiais tenham sido divergentes[981], o único Óscar atribuído coube ao trabalho ímpar de John P. Fulton (1902-1965) [982] nesta categoria. Por razões internas ao próprio filme não se apresentaram todas as pragas (embora tenham sido filmadas mais do que as que apareceram na versão final[983]), apenas se vendo a primeira, (do sangue), a sétima, (do granizo e fogo), e a décima praga, (a morte dos primogénitos). Nesta medida exacta se devem enquadrar as pragas: fenómenos que devem ser entendidos à luz do que explicámos para o episódio da sarça-ardente, ou seja, tratava-se de calamidades que

[980] Kozlovic, Anton Karl - 'Postmodernism, Christianity and the Hollywood hermeneutics', In: *Kriticos, An International and Interdisciplinary of postmodern cultural sound, text and image*, Vol. 1, Dezembro 2004.
http://garnet.acns.fsu.edu/~nr03/Postmodernism,%20Christianity%20and%20the%20Hollywood%20Hermeneutic.htm

[981] Malena, Sarah, Milano, David (edição) - *Milk and Honey: essays on Ancient Israel and the Bible in appreciation of the Judaic studies Program at the University of California*, California, Eisenbrauns, 2007, p. 101.

[982] John P. Fulton notabilizou-se na supervisão de efeitos especiais nos anos 30, em filmes como *A Múmia*, *A Noiva de Frankenstein* e *O Homem Invisível*. Também colaborou com Alfred Hitchcock em *Sabotagem*, *Janela Indiscreta* e *Vertigo*.

[983] Informação obtida a partir do documentário incluído no DVD citado na filmografia.

simbolizavam sinais da força libertadora de Deus[984] que os egípcios se recusavam a entender, e que foram literalmente recriadas para o filme a partir dos relatos bíblicos.

A estrutura usada na recriação das pragas assentou numa forte base cromática[985] e, na sua reconstrução, a equipa de DeMille citou trabalhos de pintura que sintetizavam o tipo de estética que, directa ou indirectamente, se espelham nos episódios das pragas. A visão pictórica da primeira praga do Egipto, do pintor americano Erastus S. Field (1805-1900), permite-nos perceber que a recriação de DeMille estava bem contextualizada em recriações culturais. No filme, a reconstituição ocorre durante uma cerimónia perante o deus Khnum, regulador d as águas do Nilo, e cuja representação partiu de uma imagem existente no Museu do Louvre[986].





Fig. 306 - Erastus Salisbury Field - *He Turned Their Waters into Blood*, c. 1865/1880
Fig. 307 - A primeira praga do Egipto, *Os Dez Mandamentos*

A influência pictórica também se reconhece na recriação de *A Sétima Praga do Egipto*, de 1823, do romântico inglês John Martin (cuja pintura Griffith também usou), um pintor que já referenciámos, que explorou a estética da catástrofe em vasta obra de recriação de episódios do Antigo Testamento, com sucesso junto do público oitocentista[987], que DeMille terá utilizado como referência[988]. Ficaram para trás os grandes momentos de um realismo mais assumido noutras passagens, sendo o filme

[984] *Bíblia Sagrada* - comentário ao Livro do Êxodo, Lx., Difusora Bíblica Franciscanos Capuchinhos, 2008, p. 110.
[985] Solomon, Jon - *The Ancient World in the Cinema*, N.York and London, Yale, 2001, p. 151.
[986] Noerdlinger, H. - *Idem*, p. 117.
[987] Martin foi considerado por Edwar Bulwer-Litton o maior génio do seu tempo. V. Boime, Albert - Albert - *Art in an age of counterrevolution, 1815-1848*, USA. University of Chicago Press, 2004, p. 555. Sobre Martin, ver depoimento do artista, crítico e teórico Dan Graham no documentário *Tate Shots Issue 2 – Dan Graham on the paintings of John Martin*, disponível *on-line*, em: http://www.youtube.com/watch?v=wri5MuuVYxg&feature=related (consultado em 10/11/2011)
[988] Evans, Peter William e Babington, Bruce – *Biblical Epics: sacred narrative in the Hollywood Cinema*, p. 64.

doravante dominado pela estética do fantástico. A pintura já tinha testado o processo de romper o céu e, no filme, a sequência constrói-se com um plano num cenário de uma varanda de inspiração pré-rafaelita, que voltará a ser palco da acção durante a praga da morte dos primogénitos. A câmara mantém-se fixa, concentrando-se no efeito do raio, que parte de um vértice do ecrã, e da tempestade de granizo (feita com pipocas) e fogo (acrescentado posteriormente).



Fig. 308 - John Martin – *A Sétima Praga*, 1823
Fig. 309 - Imagem de *Os Dez Mandamentos*

Na recriação da praga mais impressionante, a das trevas e morte dos primogénitos, instala-se a categoria estética do sinistro. DeMille não quis usar nenhuma das figurações existentes que apontavam para a aparição de um anjo exterminador, conforme a própria Bíblia sugeria. A equipa procurou contextualizar a representação no maior medo dos anos 50, o da contaminação radioactiva por gases atómicos[989], transformou a morte numa garra verde aterradora que desce dos céus, irrompendo da escuridão numa moldura de vermelho escuro em contra-luz sobre um horrendo quarto minguante, numa visão de terror evocadora da estética romântica[990] e próxima da estética expressionista[991], com a escuridão a evocar o ponto máximo do afastamento de Deus[992], numa recriação cromática poderosa, reforçada por uma não menos espantosa

[989] Informação obtida no documentário que consta do DVD *The Ten Commandments* citado na filmografia.
[990] Costa, João Bénard da - *The Ten Commandments (1956),* Folhas da Cinemateca, 1990.
[991] Babington, Bruce - *Biblical Epics*…, p. 63.
[992] Anker, Roy M. - *Catching Light - Looking for God in the Movies*, USA, Wm B. Eerdmanns Pub. Co., 2004, p. 19.

sonoridade musical fornecida pela ousada utilização de um instrumento musical electrónico, o *theremin*[993].



Fig. 310 - A última praga*, Os Dez Mandamentos*

Enquanto decorre a última praga celebra-se, na Bíblia e no filme, a primeira Páscoa, com planos que reproduzem os seus aspectos mais reconhecíveis: a marcação das ombreiras das portas com sangue, os rituais da comida onde se destaca o consumo do pão ázimo, a imagem pictórica da família a celebrar a Páscoa à volta da mesa.

[993] Ver em http://www.soundtrack-express.com/osts/tencommandments.htm ; Ver também as palavras de Elmer Bernstein: « …in the sequence of the pestilence in which several electronic devices were used to help impart a feeling of terror.» In: Bernstein, Elmer - 'The Ten Commandments', *Film and TV Music*, 1956, Vol. XVI, número 2, p. 4, In: http://www.archive.org/details/filmandtvmusic1617natirich (consultado em 20/02/2011)



Figuras 311 e 312 - A representação da primeira Páscoa judaica nos desenhos de Arnold Friberg e em *Os Dez Mandamentos*

A montagem paralela sublinha o terrível efeito de contraste entre os que se salvam e os que são condenados. Enquanto a morte entra nas casas não marcadas, nas casas dos hebreus, em belíssimas composições fotográficas, celebra-se a Páscoa. Na casa de Moisés recebe-se a estrangeira Bítia (uma concessão aos cristãos que seriam a maioria do público, já que a religião judaica excluía os não circuncidados) e recebem-se os guardas negros (uma concessão ao movimento dos *civil rights* que nos anos 50 começava a mostrar actividade), em dois exemplos claros de como o filme veiculou ideologias situadas em contexto de época.

A sequência das pragas termina precisamente no cenário da sala do trono de Ramsés, com a morte do primogénito do faraó, num momento de grande força em que pontua um breve diálogo entre um Moisés absolutamente implacável (quase aborrecido) e, finalmente, um Ramsés humanizado que assume a sua derrota, seguindo-se a entrada dramática de Nefretiri com o filho morto nos braços. Ramsés deposita o filho no colo da

estátua de Sokar, o deus-falcão funerário. Segundo Erman e Ranke haveria pequenas capelas privadas no palácio de Akhenaton, e no filme, por razões dramáticas, a equipa colocou a capela de Sokar anexa à sala de audiências[994]. De facto, Moisés já não é mais do que o braço da vingança de Deus, e não se emociona minimamente em frente a um Ramsés destroçado pela morte do filho. Por momentos, a fronteira entre bons e maus dissipa-se, somos tentados a *simpatizar* com Ramsés e a não entender de todo Moisés, numa hábil ambiguidade lançada por DeMille, reforçada pela beleza das imagens, pelos contrastes cromáticos (o negro, o púrpura e o vermelho) e pela representação dos actores, transformando este momento num dos mais fortes de todo o filme.



Fig. 313 - A composição e o cromatismo em *Os Dez Mandamentos*

A representação do Êxodo coroa esta parte do filme, numa hábil demonstração da vocação de DeMille para representar o inumerável[995] mas, no conceito visual que o realizador nos apresenta, tudo está dentro do campo, é menor do que a natureza e, ao contrário do caos do episódio do Bezerro Dourado que se lhe sucede, apresenta um sentido. A partir de três câmaras estrategicamente colocadas, uma quase ao nível da

[994] Noerdlinger, H. - *Idem,* p. 108.
[995] Eco, Umberto - *A Vertigem das Listas*, L., Difel, 2009.

terra (planos em «extreme close-up», referentes à passagem de pequenos animais e crianças), uma outra colocada ao nível da avenida das esfinges fornecendo perspectivas de distâncias médias, e uma outra colocada numa montanha a cerca de 400 metros de toda a zona de filmagens, proporcionando emblemáticos planos de conjuntos inumeráveis[996], DeMille forneceu um crescendo de pontos de vista e levou ao extremo uma visão coreografada da multidão como espelho do movimento da História, operacionalizando visualmente um velho sonho de historiadores. Juntar um número máximo de pessoas em movimento dentro de campo foi uma ideia forte que o inspirou desde o princípio da sua produção e perpassou vários filmes já analisados, das multidões de *Joan the Woman*, ao público dos jogos em *O Sinal da Cruz*, mas esta visão do Êxodo é realmente impressionante e tornou-se num *ex-libris* do cinema de DeMille[997].



Figuras 314 e 315 - O início do Êxodo, *Os Dez Mandamentos*

[996] Depoimento de Charlton Heston no documentário em 6 partes incluído no DVD *The Ten Commandments*, 2006, Disco 2, Special features, citado na filmografia.

[997] O actor Vincent Price dizia que:« he was on hundred per cent visually minded. (…) what he was interested in was what was on the screen – the use of crowds particularly.» Eyman, Scott - *Idem*, p. 458.

Enquanto soa o *shofar*, o pretendido realismo em *Vista Vision*[998] anuncia-se pela presença das pombas em voo em frente às portas da cidade do faraó, a confirmar a autenticidade do cenário. O estilo é sublinhado pela visão em perspectiva da avenida das esfinges e o movimento ordenado e pitoresco das pessoas e animais sempre enquadrados pela verticalidade da arquitectura e por estudados pontos de fuga, por movimentos de câmara que enfatizam uma visão do real em perspectiva, com a música heróica contaminada pelo tom do *western*, em perfeito eclectismo, onde, de facto, tudo poderia conviver[999]. Imperando a ideia de que se podem dar a ver os pormenores do passado de forma *mais real* do que a própria realidade, a *real thing* aparece em pleno, numa traquitana *kitsch* em forma de cópia fiel e absoluta, e mostrada como sendo mais realista do que a própria realidade[1000], num triunfo pleno do icónico. A dinâmica desta visão impõe-se pela dialéctica estabelecida entre o movimento das massas e as múltiplas pequenas acções individuais que acrescem realismo e se enquadram na acção geral, facto que DeMille dominava com maestria total: em pleno Êxodo, um velho morre e um bebé nasce[1001], incidindo toda a atenção na recriação de detalhes de que resulta a impressão de aumento nos planos de conjunto e planos gerais. Isolados, e separadamente, marcando as hierarquias, só surgem, em primeiro lugar, Joshua, e depois, Moisés, nesta sequência invariavelmente isolado de tudo o que o rodeia[1002]. Quando, finalmente, o grupo parte, as câmaras procuraram abarcar o conjunto fornecendo pouco depois um inesquecível plano picado da entrada no deserto, perante o desespero de Nefretiri.

Considerado de forma unânime um dos melhores efeitos especiais de todos os tempos[1003], a sequência do Mar Vermelho mistura técnicas de representação mais

[998] Birchard, Robert - *Cecil B. DeMille's Hollywwod*, p. 253.
[999] Grilo, João Mário - *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Lx., Edições Colibri, FCSH da Univ. Nova, 2007, p. 123.
[1000] Eco, Umberto - *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, Lx., Difel, 1986, p. 7-9.
[1001] Elley, Derek - *The Epic Film: myth and history*, London, Routledge, 1984, p. 36.
[1002] Tooze, Andrew - 'Moses and the Reel Exodus' , *Journal of Religion and Film*, Vol. 7, n.º1, Abril 2003, http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/MosesExodus.htm (consultado em 19/08/2010)
[1003] Miller, Ron - *Special Effects: an introduction to movie magic*, USA, Lerner Publishing Group, 2006, p. 32.

realistas e outras mais fantásticas[1004], mas toda a movimentação das massas se encontra estruturada e ordenada ao milímetro, reforçando os pontos de vista da câmara uma visão hierárquica do real em que, uma vez mais, a natureza manifesta sinais de Deus: um impressionante céu barroco e o mar tempestuoso tornam-se protagonistas na sucessão de planos, depois surge o pilar de fogo, finalmente encena-se a abertura do mar. A pintura também já comentara o texto bíblico nesta matéria, reproduzindo o efeito do céu a tornar-se escuro por altura dos acontecimentos no Mar Vermelho, com exemplos notórios em Nicolas Poussin ou Erastus Field mas, neste ponto, o contributo de DeMille foi maior para uma das mais simbólicas criações de toda a História do Cinema[1005] e, nas plavras de Spielberg, o maior efeito especial na História do Cinema[1006].





Fig. 316 - Nicolas Poussin – *A Travessia do Mar Vermelho*, 1634
Fig. 317 - Erastus Salisbury Field - *Pharaoh's Army Marching*, 1865-80

Cenário caríssimo, que obrigou DeMille a usar a Paramount e a intervir em território da RKO para instalar um equipamento hidráulico de excepção[1007], a sequência constitui-se com três partes essenciais a que John Fulton deu corpo: a abertura, a passagem e o fechamento do mar[1008], marcado pela dinâmica barroca com que o céu é

[1004] Babington, B. e Evans, P. W. - *Biblical Epics…*, p. 62.
[1005] O *storyboard* desta parte do filme foi oferecido por DeMille a John P. Fulton. Weaver, Tom - *A sci-fi swarm and horror horde: interviews with 62 filmmakers,* U.S.A. Mcfarland, 2010, p. 27.
[1006] Eyman, Scott - *Idem*, p. 467.
[1007] Shaw, Tony – *Hollywood's Cold War*, p. 117.
[1008] Na abertura e no fechamento usou-se a mesma técnica, sendo que a abertura foi filmada *in reverse,* sobrepondo-se quatro camadas: os planos com as pessoas, o plano com as nuvens (tinta cinzenta largada num copo com água), planos com as paredes de água, plano com água a afogar os inimigos (usando-se um tanque onde foram largadas grandes quantidades de água, sendo a câmara colocada no extremo oposto aos pontos onde a água foi lançada e filmando duas perspectivas: a de Moisés e a do faráo)

contaminado, no sentido a que se referiu J. Bénard da Costa, entre outros[1009], pelo impacte dos elementos visuais e sonoros[1010].



[1009] J. Benárd da Costa é citado por Melo, Jorge Silva - *Século Passado*, Lx., Cotovia, 2007, p. 86. Ver também Babington, Bruce e Evans, P. W. - *Biblical Epics*…, p. 64.

[1010] Foram usados sons de jactos de gás combinados com os sons de disparo de armamaento de um navio da marinha para o episódio do Pilar de Fogo e gravações de explosões atómicas realizadas no Nevada para o fechamento do mar. Eyman, Scott - *Idem*, p. 470.



Figuras 318 a 324 - A abertura do Mar Vermelho – *Os Dez Mandamentos*


Fig. 325 - Desenhos de Arnold Friberg para *Os Dez Mandamentos*

A travessia do Mar Vermelho é imediatamente seguida da sequência do Bezerro Dourado, filmada em montagem paralela com a recepção dos Mandamentos por Moisés, sugerindo a própria Bíblia essa encenação simultânea que a pintura já tinha captado[1011] e DeMille já reproduzira na versão de 1923. Enquanto Moisés se transforma em portador da Lei[1012], mantém-se a fragilidade da apropriação do Deus de Moisés por parte dos hebreus, a sua infidelidade e a sua natureza rebelde. No filme, o impulso de traição é desencadeado por Dathan, que interpela os Hebreus enquanto Moisés está na montanha. Dathan descrê de Moisés e quer manipular os hebreus, dividindo-se os campos entre os que se mantêm fiéis a Moisés e a Deus, e os que aceitam Dathan e o convite à idolatria. A encenação das massas e dos grupos e o papel desempenhado pela cor tornam-se os elementos mais salientes: destaca-se o papel tradicional das mulheres como tentadoras, exibindo-se um elenco de corpos em que DeMille usa repetidamente o corpo feminino[1013]. Não estamos perante o mundo da ordem e coerência que se presenciaram durante a saída do Egipto, estamos perante um momento de desordem, de enumeração caótica de corpos[1014] que culmina na incontornável imagem, tradicionalmente pictórica, da queda das almas, já recriada em *O Rei dos Reis*. Em DeMille, a queda dos corpos apresenta-se sem dúvida confinada no desejo de exibir a catástrofe enquanto espectáculo, como já defendemos. A azáfama e a aflição fornecem elementos dramáticos preciosos e, nesta sequência de *Os Dez Mandamentos*, todos os intervenientes parecem ter alguma coisa para fazer e gesticular, numa composição de

[1011] Do Renascimento (na Capela Sistina encontra-se *Moisés recebe os Dez Mandamentos*, de Cosimo Rosselli -1439- c. de 1506) ao século XVII (Nicolas Poussin, *A Adoração do Bezerro de Ouro*, 1634), entre outros, o tema representou o relato paralelo na mesma superfície pictórica.
[1012] Langston, Scott M. - *Exodus through the centuries*, USA, Blackwell, 2006, p. 232.
[1013] Eco, Umberto - 'O elenco visual', In: *A Vertigem das Listas*, Lx., Difel, 2009, p. 39.
[1014] Eco, Umberto - 'A enumeração caótica', In: *A Vertigem das Listas*, p. 129.

planos que herda novamente elementos de uma estética barroca[1015]. No entanto, tal como enunciou Elie Faure a propósito da presciência de J. Tintoretto (1518-1594), não pensamos nas inumeráveis personagens que povoam a sua pintura, numa exposição convulsiva e colorida, e apercebemo-nos de um extraordinário conjunto global[1016]. O crítico de arte Phillipe Daverio viu precisamente no remoinho de corpos de *O Último Julgamento* (c. de 1560-1562), pintado por Tintoretto, o primeiro grande vórtice da arte ocidental inspirador de experiências visuais posteriores, da autoria de Rubens ou de Doré[1017] e, mais recentemente, Pierre Bérthomieu viu nos elementos fusionais associados à queda dos corpos que se presencia nesta sequência do filme reminiscências que se fundam em Tintoretto[1018], filiando de forma segura as referências barrocas na composição da estética da catástrofe assumida no final da cena do bezerro de ouro em *Os Dez Mandamentos*.

Mas, tanto para DeMille, como para uma parte do público, a queda das almas exibe-se no mesmo quadro cristão que levou a pintura sacra europeia a eleger o episódio como um tema maior. No contexto teológico em que a temática adquiriu visilibidade sem precedentes na pintura sacra europeia[1019], a queda das almas e o próprio Juízo Final preparam o advento (a vinda do Senhor). No cinema de Cecil B. DeMille, o mesmo contexto ofereceu as imagens marcantes de *O Rei dos Reis*, *Sansão e Dalila* e da última versão de *Os Dez Mandamentos*. Se pensarmos no facto de que, na pintura sacra, as composições são frequentemente dípticos e trípticos em que se representam Céu e Inferno ou Céu, Purgatório e Inferno ou outras divisões aparentadas, seríamos levados a considerar que DeMille se concentrou de preferência e exclusivamente nas visões infernais da queda das almas. No entanto, defendemos que, constituindo-se

[1015] Disse J. Benárd da Costa : «Argan disse das composições de Rubens o que se pode dizer das de De Mille : «Dinâmicas em espiral, feitas de oblíquas, curvas, órbitas, abismos abertos e massas concentradas em turbilhões. A cor formando torrentes impetuosas que regressam sem cessar (…) DeMille conseguiu, através de uma poética e de uma retórica, reencontrar os valores de Rubens, ele também apreendedor directo de outro momento similar da história das formas. E, talvez por isso, defendeu e revalorizou «imagens» ao serviço de uma dogmática, tentando provocar a piedade e o terror e vendo, como finalidade última delas, a capacidade de persuadir.» (in «Os Filmes da Minha Vida/Os Meus Filmes da Vida») Cit. por Melo, Jorge da Silva - *Século Passado*, Lx., Edições Cotovia, 2007, p. 86.

[1016] Faure, Elie - *Função do Cinema e das Outras Artes*, Lx., Edições Texto e Grafia, 2010 (edição original em 1963), p. 13.

[1017] Daverio, Phillipe, em *Arte: Tintoretto a Venezia*, vídeo *on-line* disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=oqUmYzxE77c (consultado em 21/02/2012)

[1018] Berthomieu, Pierre -*Hollywood Classique: le temps des géants*, Rouge Profond, 2009, p. 252.

[1019] Cfr. «O Advento na Pintura», depoimento do cónego João Marcos, pintor e diretor espiritual do Seminário dos Olivais, em Lisboa, em 2 de Dezembro de 2011, no site do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura), disponível em: http://www.snpcultura.org/arte_no_advento.html (consultado em 12/01/2012)

essencialmente como imagens de catástrofe produzidas com um sentido claro de espectáculo, elas não se destinam a representar um fim sem esperança e enquadram-se sempre na perspectiva do advento da nova ordem espiritual que DeMille concentrara na mensagem de *O Rei dos Reis*.

Integrando-se numa visão historiográfica que vingou no pós-guerra*, Os Dez Mandamentos* constituíram-se como narrativa de emergência nacional que associou o mito da Terra Prometida (o final do filme) ao cumprimento de uma assumida missão histórica norte-americana no novo contexto da Guerra Fria[1020]. O filme pretendeu repetir o êxito que filmes anteriores (*As Cruzadas* ou *Sansão e Dalila*) tinham alcançado no Médio Oriente, e transformou-se numa espécie de instrumento cultural ao serviço do «lado amigável» da política externa norte-americana na região[1021]. Como uma espécie de reverso da medalha das negociações diplomáticas de aproximação dos EUA à recém criada república do Egipto, liderada pelo coronel Gamal Abdel Nasser, DeMille desenvolveu uma operação de diplomacia cultural, com encontros com o líder egípcio[1022], aficionado do cinema norte-americano[1023] e, a troco da possibilidade de filmar partes do filme em solo egípcio, DeMille comprometeu-se a fazer um outro filme com as glórias passadas e presentes do Egipto[1024]. No fundo, *Os Dez Mandamentos* constituíam-se como pano de fundo numa operação diplomática mais vasta, a de trazer o Médio Oriente para a esfera de influência norte-americana judaico-cristã sobre o «mundo livre», em que os EUA reclamavam o lugar do petróleo em nome de Deus[1025].

Na recriação do Êxodo segundo Cecil B. DeMille, o realizador procurou veicular uma mensagem profunda ao público norte-americano pela projecção de mitos múltiplos da cultura Ocidental, no geral e, da norte-americana, em particular. Os relatos do Êxodo tinham encarnado sucessivamente na América e contar a história de Moisés significava revisitar o cânone de liberdade fundador da própria América do Norte, desde as missões

---

[1020] Higashi, Sumiko - 'Anti modernism as historical representation in a consumer culture - Cecil B.DeMille's the Ten Commandments, 1923, 1956, 1993', In: Sobchack, Vivian Carol - *The persistence of History: cinema, television and the modern event*, p. 99; ver também Langston, Scott M. – *Exodus through the centuries*, USA, Blackwell, 2006, p. 213.
[1021] Shaw, Tony - *Hollywood's Cold War*, p. 116.
[1022] Caute, David - *The Dancer defects: the struggle for cultural supremacy during the Cold War*, N. York, Oxford University Press, 2003, p. 180.
[1023] DeMille, Cecil B. - *Mis Diez Mandamientos*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 345.
[1024] Shaw, Tony - *Idem*, p. 117.
[1025] Caute, David - *Idem*, *Ibidem*.

puritanas em direcção à nova terra prometida à esperança dos afro-americanos que entoavam *negro spirituals* de que *Go Down Moses* foi um dos exemplos mais emblemáticos, passando pela obra de Abraham Lincoln (1809-1865), o libertador de dimensões bíblicas. Nas artes do espectáculo, a matéria tinha ganho visibilidade moderna no oratório *A Child of Our Time*, do compositor Michael Tippett (1905-1998), escrito entre 1938 e 1941, que integrava o espiritual *Go Down Moses*. Em 1942, William Faulkner, baseando-se em *Go down Moses,* publicou a obra com o mesmo nome e, depois ainda, a temática de Moisés inspirou o *Civil Rights Movement* e a *Black Liberation Theology*[1026], aspecto que o filme não descurou, como notámos, no episódio em que o grupo de negros é poupado à praga da morte dos primogénitos. Martin Luther King citou Moisés nos seus discursos[1027], porque o exemplo de Moisés apelava de forma exemplar ao símbolo da libertação, enfatizando a tradicional visão oficial da História da América do Norte como a de uma terra de liberdade. Desde a fundação, portanto, o paralelo entre o cativeiro judeu da Antiguidade e o dos afro-americanos na época contemporânea ficou solidamente inscrito na cultura norte-americana não exclusivamente branca, e o mito de Moisés teve um efeito profundo no pensamento e na cultura norte-americanas[1028].

Mas as ambições do filme ultrapassavam largamente esta vertente. Alguns autores confirmam uma leitura que relaciona o filme com a época recente da 2.ª Guerra Mundial: a arquitectura monolítica dos templos de Ramsés evocaria os monólitos de Albert Speer para o regime nazi[1029]. Mas a presença de DeMille no início do filme aponta outras referências mais óbvias: se, no tempo bíblico, a oposição entre Israel e o Egipto tinha cristalizado o conflito entre politeísmo, considerado falso, e a emergência do monoteísmo, a crença verdadeira[1030], na era de Eisenhower reflectiam-se novas

[1026] Kling, David W. - *The Bible in History - How the Texts have shaped the times*, London, Oxford Univ. Press, 2004, pp. 205-217.
[1027] Biema, David Van - 'In Search of Moses', *Time Magazine*, 14 de Dezembro, 1998. O artigo é muito interessante porque aborda a problemática do revivalismo sobre Moisés nos anos 90, fazendo menção a uma série de trabalhos de especialistas.
http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,989815,00.html (consultado em 30/07/2007)
[1028] McCurley, Foster, R. - 'American Myths and the Bible', Mission Resource Institute, Fort Washington, Pennsylvania, 1988,
http://www.luthersem.edu/word&world/Archives/8-3_National/8-3_McCurley.pdf (consultado em 14/07/2007)
[1029] Cohan, Steven –-*Masked Men: masculinity and the movies in the fifties*, p. 132.
[1030] Assman, Jan - *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monoteism*, USA, Harvard Univ. Press, 1998, pp. 4 -5.

harmonias e novas tensões[1031], que o filme de 1956 condensava, transformando o conflito do Êxodo numa alegoria à nova ordem emergente, numa altura em que a paranóia da Guerra Fria tornava a coesão norte-americana um problema sério[1032]. Alguns realizadores beliscavam a visão Eisenhower de uma certa América, e começavam a fazer um outro tipo de cinema, desprezando a moral dominante e enraizando os filmes na cultura popular[1033], ao mesmo tempo que a sensibilidade *beat* começava a resistir ao conservadorismo dominante[1034]. DeMille, em plenos anos 50, propunha-se fazer um filme no estilo antigo, não escondendo que o conflito entre Moisés e Ramsés era uma alegoria que o filme usava para sublinhar a força dos valores americanos e uma certa «santificação do capitalismo liberal»[1035], por oposição aos valores das sociedades do então recentemente constituído bloco de Leste[1036]. No filme, os bons acreditam em Deus, os maus são irremediavelmente materialistas e cépticos: Baka, Ramsés, Dathan, Nefretiri[1037]. Mas, apesar de bem inserido no presente, o filme olhava para trás, na medida em que recorria a técnicas de narrativa já assentes, apresentando, no seu conjunto, uma *mise-en-scène* que cumulava décadas de narrativa clássica, e olhava para trás de um ponto de vista cultural, na medida em que reproduzia uma visão historiográfica e cultural tradicional: tanto a versão de 1923 como a de 1956 apresentavam-se numa América triunfante pós-guerra, as sequências espectaculares que se observavam provinham duma América que se queria terra da abundância e terra prometida[1038], o grande *slogan* da historiografia conservadora. Quanto ao defendido monoteísmo judaico-cristão, este projectava um outro monoteísmo bem mais recente: o do ponto de vista norte-americano sobre o mundo.

[1031] Cousins, Mark - *Biografia do Filme*, Lx., Plátano, 2005, p. 225.
[1032] A publicidade que rodeou o filme *Quo Vadis* (1951), DE Mervyn Le Roy, apresentava Nero (Peter Ustinov) como um ditador estalinista. Ver Shaw, Tony - *Hollywood's Cold War*, p. 113.
[1033] Veja-se, a título de exemplo, os casos de Otto Preminger, Stanley Kubrick, Sidney Lumet, Robert. Aldrich, Anthony Mann, Elia Kazan e Douglas Sirk.
[1034] Quart, Leonard e Auster, Albert - *American Film and Society since 1945*, Greenwood Publishing Group, 2002 p. 43.
[1035] Shaw, Tony - *Hollywood's Cold War*, p. 105.
[1036] Ver a intervenção de Cecil B. DeMille, nos *opening credits* da estreia de *The Ten Commandments*, 1956. Consultar também Tooze, Andrew, 'Moses and the Reel Exodus', *Journal of Religion and Film*, Vol. 7, n.º 1, Abril de 2003, http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/MosesExodus.htm (consultado em 14/07/2007)
[1037] Schroeder, Caroline T. - 'Ancient Egyptian Religion on the silver screen: Modern Anxieties about Race, Ethnicity and Religion', In: *Journal of Religion and Film*, vol. 7, n.º 2, Outubro 2003.
[1038] Higashi, Sumiko - 'Anti modernism as historical representation in a consumer culture - Cecil B.DeMille's *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993', In: Sobchack, Vivian Carol - *The persistence of History: cinema, television and the modern event*, N. York e London, Routledge, 1996, p. 92.

No final do filme, a apologia dos valores norte-americanos confunde-se, visualmente e verbalmente, com tudo o que Moisés representa. O esboço da figura canónica de Moisés foi realizado por A. Friberg[1039] e destinava-se a rememorar a imagem de uma ideia que reforçava a carga profética do filme em relação à missão norte-americana no mundo. A técnica de representar conceitos abstractos através de personificações remonta pelo menos aos Gregos, como apontou Peter Burke[1040], e DeMille usou-a com eficácia. Moisés profere as palavras do Levítico[1041] gravadas no *Liberty Bell* da Pensilvânia. Diz ele: «Vai, proclama a liberdade em toda a terra e a todos os seus habitantes» e, na sua pose final, o perfil da Estátua da Liberdade[1042] acomoda-se bem a uma retórica libertária do Pentateuco que tem estado presente nos discursos de vários presidentes americanos, de Lincoln a Kennedy, até Barak Obama[1043].

[1039] Heimlich, Evan Samuel - *Divination by "The Ten Commandments": Its rhetorics and their genealogies*,U.S.A., State University of New York, Bufallo (1993), 2007 (disponível em http://books.google.pt/books?id=x23htFUfdb4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false)
[1040] Burke, Peter - *Eyewitnessing - The Uses of Image as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001, pp. 60-61.
[1041] Levítico, capítulo 25:10.
[1042] Shaw, Tony - *Idem*, p. 123.
[1043]Feiler, Bruce, In: *Time* , 'How Moses Shaped America', 12 Outubro 2009, http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1927303,00.html (consultado em 16/08/2010)





Figuras 326 e 327 - Imagem de Arnold Friberg e um dos planos finais em *Os Dez Mandamentos*

A exposição de uma ideia de civilização, em que um povo quase se apresenta como uma entidade individual, a caracterização do povo protagonista da história como portador de demónios interiores (neste caso os protagonistas eram os hebreus, mas esse era, tradicionalmente, o papel que cabia ao Império Romano e seu destino), no sentido que Toynbee referira, e o exercício de uma grande narrativa de síntese sobre a História também aproximavam *Os Dez Mandamentos* de formas de narrativa historiográfica ainda muito em voga, embora já criticáveis[1044]. Religião, História e Guerra Fria

[1044] « Walter Kaufmann was confident to write that "historians … have by now roundly condemned his work", 37 and that Toynbee was "endowed with an essentially eclectic and digressive mind", 38 the author of the academic equivalent of a Cecil B. DeMille Hollywood extravaganza.» Kerslake, Christian -

encontravam-se, assim, de forma exemplar[1045] em *Os Dez Mandamentos*, com um enfoque religioso integrado no novo ambiente de renovação e compromisso religioso existente na sociedade norte-americana da época: novas comunidades, igrejas sub-urbanas e sinagogas envolviam as classes médias e mostravam-se receptivas a usar os novos meios de comunicação na transmissão da mensagem religiosa. Não deve subestimar-se a importância da religião neste período de «containment culture», na medida em que a religião unificou pontos de vista em relação às questões de segurança nacional[1046]. Não era alheia a essa perspectiva a vontade de os norte-americanos diferenciarem o *american way of life* do da URRS ateísta[1047] e, nesse contexto, a já referida salvação do grupo de negros guardas da princesa egípcia Bítia da praga da morte dos primogénitos constituía-se como um anacronismo assumido do filme a favor de uma etnicidade humanista de que os EUA se queriam mostrar praticantes, pelo menos em teoria. Mas a mensagem também se dirigia a outros sentimentos conservadores: o momento em que Dathan (um Edward G. Robinson acusado de simpatias comunistas) congregava os hebreus para a orgia do bezerro dourado encorporava uma tendência para associar as reprováveis práticas de amor livre à sociedade ateia comunista[1048]. Nesse sentido, a recepção do filme por parte das várias sensibilidades religiosas divergiu: o triângulo amoroso Moisés – Nerfretiri – Ramsés e o tom exibicionista geral não agradaram à publicação *The Christian Century*[1049] e, nalguns meios religiosos, o filme não foi bem recebido[1050]; mas a reacção predominante foi favorável[1051], com publicações de cariz religioso a considerarem a obra muito mais do que um filme e vários líderes religiosos a recomendá-lo aos fiéis[1052]. Muitas escolas públicas concederam tempo aos estudantes para verem o filme[1053], e a divulgação

---

Becoming against History Deleuze, Toynbee and Vitalist Historiography In: *Pharresia,* Número 4, 2008, http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia04/parrhesia04_kerslake.pdf (consultado em 14/08/2010)

[1045] Shaw, Tony - *Hollywood's Cold War*, p. 113.

[1046] Nadel, Alan - *Containment Culture: American narratives, Postmodernism and the Atomic ag*e, p. 90.

[1047] Wright, Melanie - *Moses in America*…, p. 99.

[1048] Heimlich, Evan Samuel - *Divination by "The Ten Commandments": Its rhetorics and their genealogies*,U.S.A., State University of New York, Bufallo (1993), 2007, p. 42 (disponível em http://books.google.pt/books?id=x23htFUfdb4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false)

[1049] Wright, Melanie J. - *Religion and Film*, I.B. Tauris, 2007, p.73.

[1050] Shaw, Tony - *Idem*, p. 124.

[1051] Lev, Peter - *The Fifties: transforming the screen - 1950-1959*, California, University of California Press, 2007, p. 167.

[1052] Shaw, Tony - *Idem*, p. 124.

[1053] Shaw, Tony - *Idem*, p. 125.

europeia do filme foi retumbante: DeMille foi recebido pelo Papa Pio XII, e pelos políticos Konrad Adenauer, Willy Brandt e Winston Churchill.

Efectivamente, o filme conseguiu ir ao encontro do consenso político e cultural que se formou no pós-guerra e que foi significativamente reforçado por muitos intelectuais norte-americanos[1054]. As propostas de uma historiografia mais progressista contraíram-se novamente sob a carga de moralismos vários que ganharam força na *consensus school*[1055]*,* designação para um conjunto de ideias historiográficas que vingaram na América do segundo pós guerra[1056]. A tónica dominante do *consensus* recontava até à exaustão a concepção tradicional de que a América se constituía como uma terra sem grandes diferenças de classes[1057] e como a terra da liberdade, por oposição ao que se passava para lá da cortina de ferro. Neste contexto, o relativismo científico foi atacado pelos teólogos do catolicismo, pelos intelectuais e historiadores conservadores e conotado com as ideologias totalitárias, havendo historiadores mais conservadores e ligados a meios diplomáticos que desenvolviam actividades na CIA [1058]. Ao lado desta tendência germinavam as perspectivas da *New Left*, onde se destacavam as posições assumidas pelo historiador norte-americano William Appleman Williams (1921-1990) que, em 1959, com a publicação de *The Tragedy of American Diplomacy*, criticava o liberalismo dominante e opunha à história da liberdade a história de um Império expansionista. Mas, no contexto descrito, a *New Left* perdeu terreno e a linha da historiografia dominante imperou, contando-se precisamente DeMille entre os partidários assumidos desta visão. Lembremos que DeMille tinha, em 1939-40, produzido e escrito o *script* do documentário *Land of Liberty*, com a consultoria do historiador James T. Shotwell, da Columbia University e colaboração do reputado censor Will H. Hays (1879-1954). O documentário foi produzido pela *Motion Picture Producers and Distributors of America*, com narração a cabo de Jeanie MacPherson e Jesse Lasky Jr., foi visto por 20 milhões de pessoas, circulando em salas de aula, numa

[1054] Quart, Leonard e Auster, Albert - *American Film and Society since 1945*, Greenwood Publishing Group, 2002, p. 40.
[1055] Luis Harz (1919-1986) Richard Hofsadter (1916-70) e Daniel Boorstine (1914-2004)
[1056]Iggers, Georg, Wang, Q. Edward e Mukherjee, Supriya - *A Global history of modern historiography* - UK, Pearson Education Limited, 2008, p. 252.
[1057] Iggers, George G. - *Historiography in the Twentieth Century: from scientific objectivity to the Post-Modern Challenge,* England, Weisleyan University Press, 1997, p. 43.
[1058] Higashi, Sumiko - 'Anti modernism as historical representation in a consumer culture - Cecil B. DeMille's The Ten Commandments, 1923, 1956, 1993', In: Sobshack, Vivian Carol - *The persistence of History: cinema, television and the modern event*, p. 99.

celebração assumida da doutrina do *Manifest Destiny*: contava a História dos EUA a partir dos filmes realizados em Hollywood e, enfermando de falhas e silêncios, omitia a existência de problemas sociais na América.

Foi a convergência oportuna de enfoques religiosos e históricos no filme *Os Dez Mandamentos* que justificou a sua transformação num filme do cânone, como vimos, não só através de uma consonância cumulativa com os discursos oficiais religioso, político e historiográfico mas também porque, como afirmou Marc Ferro, os reproduziu[1059]. *Os Dez Mandamentos* foram uma afirmação de uma cultura canónica e dominante no momento preciso em que os modelos canónicos principiavam a ser questionados no âmago das sociedades e da sociedade norte-americana em particular. O coro de aprovação fez-se ouvir após a estreia, no *New York Times*, no *Photoplay*, no *Moving Picture World*[1060], gabando o maior sucesso desde *E Tudo o Vento Levou*[1061] mas a verdade é que se tratava de manifestações de apoio derradeiras em relação ao sucesso do modelo narrativo clássico.

[1059] Destacamos a passagem em que o autor afirma: « …en el cine, la Historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes de pensamento o, por contrario, las que lo cuestionan.» Ferro, Marc - *El Cine, Una Visión de la Historia*, Madrid, Akal, 2008, pp. 8-9.
[1060] Higashi, Sumiko - *Idem*, p. 96.
[1061] Eyman, Scott - *Empire of Dreams: The epic life of Cecil B. DeMille*, New York, Simon and Schuster, 2010, p. 475.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Associar o estudo de um *corpus* fílmico à descrição de mecanismos de afirmação da Cultura Contemporânea constituiu-se como ponto de partida maior para o presente estudo, fixando um conjunto de abordagens multifacetadas e plurais que o denominado filme histórico propunha. Pelos clichés e preconceitos que tradicionalmente recaíam sobre a obra produzida, o caso DeMille apresentou-se-nos, desde o princípio, como o mais interessante de abordar e a concretização do seu estudo confirmou largamente as hipóteses que tínhamos inicialmente colocado.

Desde o início, DeMille ligou o seu trabalho a convenções provenientes das outras artes. Ainda que com certo carácter fragmentário relativamente a aquisições de obras realizadas posteriormente, algumas das propostas que surgiram em meados da primeira década do século XX foram sintomáticas relativamente ao que o cinema clássico definiu como representação da História, e DeMille enquadrou e definiu princípios nessa matéria. A fixação das primeiras narrativas fílmicas em parâmetros ligados aos processos tradicionais da narrativa escrita constituiu-se como elemento primordial da organização interna dos primeiros filmes, pelo recurso a convenções gráficas de larga implantação cultural e provenientes da tradição escrita. O que o novo *medium* fez foi ampliar potencialidades do grafismo, introduzindo variações visuais no aspecto dos inter-títulos de modo a registar mudanças de ambiente ou sentimentos (*Joan The Woman*, *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*), e diferenças gráficas nas composições de fundo dos inter-títulos, de modo a acentuar a historicidade de certas passagens, contribuindo para enriquecer hipóteses de representação e a induzir reacções emotivas no público. Em De Mille, o passado nem sempre ocupou integralmente o ecrã. Pelas possibilidades de se apresentar como pequeno fragmento moralizador dentro do filme, o recurso ao *flashback* foi um mecanismo largamente procurado pelo realizador nos primeiros tempos, como constatámos, organizando-se como recurso narrativo cinematográfico cuja função se manteve incólume na narrativa cinematográfica, justificando amplamente a insistência de DeMille.

A representação do passado histórico afirmou-se igualmente pelo recurso a mecanismos cinematográficos específicos importados directamente do campo das artes visuais. No seu primeiro filme assumidamente histórico, *Joan The Woman*, DeMille

acentuou o ritmo da narrativa visual através de efeitos de íris, *fade in*, *fade out,* recorreu à fotografia colorida, usando-a pela primeira vez, através do denominado processo DeMille-Wickoff ou Max Handschiegl, criando contrastes emotivos e diferenciando estados de espírito, e apostou efectivamente no trabalho realizado pelos técnicos dos departamentos artísticos para conceber espaços e cenários arquitecturais caracterizadores do lugar físico da História, em moldes importados do teatro e da ópera. Nessa linha desenvolveu um catálogo de cenas típicas da reconstituição histórica, fornecendo *Joan The Woman* dois exemplos emblemáticos dessa normalização representativa: a reconstituição majestosa de um grande ritual, tratada na coroação de Carlos VII, e a reconstituição detalhada de um episódio de guerra (o Cerco de Orléans e a Batalha des Tourelles) num protótipo que ganhou novo fôlego em filmes posteriores.

Um dos aspectos mais conseguidos da primeira produção de DeMille foi a capacidade de sintetizar a herança dos contornos da cultura literária e visual dos finais do século XIX. A expressão e repressão de sentimentos e o sadismo que se manifestaram na arte de finais do século XIX apareceram cedo no cinema de DeMille, propagaram-se como rastilhos bem-sucedidos nos seus filmes e tornaram-se rapidamente nas marcas visíveis mais reconhecidas do seu cinema. A visualização de elementos que se prendiam com a expressão da brutalidade (transmitindo formas de sexualidade menos aceitáveis para padrões dominantes de época) transpareceu em *The Cheat*, *Joan The Woman*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila*, *Os Dez Mandamentos* de 1956, paradoxal e invariavelmente associados a uma representação de tendência moralizadora. DeMille recriou amiúde espaços e episódios de tortura, normalmente sob o olhar ávido de prazer do público perante o sofrimento: o cortejo de curiosos que segue o martírio em *Joan the Woman*, o cortejo dos acompanhantes da *Via Crucis* em *O Rei dos Reis*, o comportamento do público que vê avidamente os jogos neronianos na arena em *O Sinal da Cruz*, o público que assiste com prazer aos suplícios de Sansão, em *Sansão e Dalila* ou a exibição directa de comportamentos sádicos (no caso de Ramsés em *Os Dez Mandamentos* de 1956), todos se congregaram num catálogo de elementos constitutivos dum cinema que propagou, com marca indissociável do seu autor, estereótipos de representação provenientes do universo das artes e da cultura para consumo de modernas sociedades ávidas de entretenimento.

Esse recurso a encenações provenientes de outras formas de produção cultural oitocentistas ganhou novo ânimo em *Os Dez Mandamentos*, de 1923, onde os elementos

se cruzaram de forma mais flexível sob o fascínio de uma escala de representação cuja tónica era a do gigantismo arquitectural. Se há aspectos técnicos relevantes a ter em conta (as abundantes referências compositivas pictóricas, a introdução da cor estabelecendo inovações relativamente ao pictorialismo tradicional, ou a capacidade revelada nos efeitos especiais), no campo dramático também se surpreendem aquisições de grande impacte: por um lado, a reorganização dramática de grupos segundo princípios de composição importadas da pintura do teatro ou da literatura, proporcionando um certo tipo de encenação de massas que já se vira em *Joan The Woman*, em que se equilibram planos colectivos e planos com acções individuais; por outro lado, destacou-se a captação de uma apetência fetichista crescente por objectos que recentes descobertas arqueológicas avolumaram, transformando a História num gigantesco fetiche, desejável e fantástico. O real enformava-se num quadro de uma cultura de entretenimento rapidamente transformado numa peça convincente, única de museu e, não obstante todos os seus anacronismos, intemporal.

Pelo grau de condensação narrativa, visual e dramática atingidos, a realização de DeMille atingiu um primeiro ponto de referência em termos absolutos em *O Rei dos Reis*, filme acerca do qual Mitchell Leisen afirmou que cada cena se constituía como obra de arte, e a análise da forma como elementos parcelares se construíram e compuseram confirmou a qualificação de Leisen. Essa observação revelou um processo de construção narrativa que visou convencer, converter e manipular e que levou mais longe a fixação de convenções linguísticas provenientes do discurso escrito tradicionalmente associado ao livro ou fundamentado em aquisições teatrais que se prolongaram de forma inesperada nas recriações do passado em cinema, transformando a linguagem escrita e falada em elemento básico da manipulação emotiva do público. Por um lado, no filme mudo, DeMille explorou arcaísmos na linguagem, destinando-os a reforçar a solenidade e uma impressão de «ar antigo» no registo gráfico; por outro lado, no filme sonoro (em *O Sinal da Cruz*, por exemplo), o realizador deu continuidade ao estabelecimento de hierarquias sociais em função dos sotaques linguísticos (apresentando uma vasta gama que separa subtilmente as hierarquias sociais e que percorre do mais puro inglês shakespeariano ao denominado sotaque popular americano, passando por todas as variantes em termos de inglês falado com sotaque estrangeiro), em convenção que se difundiu inabalavelmente em todos os filmes e telefilmes de recorte histórico até à actualidade.

Em *O Rei dos Reis*, não obstante a perspectiva corroborativa que se estabeleceu relativamente aos relatos bíblicos, a manipulação perpetuou-se através do rasgo de intervenção na canonicidade dos textos sagrados, ao adicionar-se ao filme um episódio inicial arrojado, subjectivo e pessoal, que não constava dos relatos, e que introduziu um prodigioso contraponto erótico num filme em que o erotismo não tinha propriamente lugar. Referimo-nos ao episódio inicial de Maria Madalena. Mas a manipulação perpetuou-se também na apropriação de uma imagem actualizada de Cristo num quadro de consumo moderno, contaminada pela reinvenção de convenções representativas tradicionais. Referimo-nos à substituição pontual do moderno *close-up* cinematográfico pelo mais hierático dos cânones representativos que levou DeMille a introduzir Jesus Cristo no ecrã através da lei da frontalidade, demonstrando que a perspectiva corroborativa tinha a capacidade de aprofundar inovadoras aproximações intertextuais, jogando criativamente com descontinuidades e anacronismos em conformidade com as propostas modernistas. Não recusamos a ideia de que Cecil B. DeMille contribuiu fortemente para o desenho de estereótipos de grandes heróis e heroínas, mas defendemos que foi mais longe na criação de retratos femininos de figuras históricas e bíblicas que evidenciam um forte e anacrónico livre arbítrio: Joan, Madalena, Ancara, Cleópatra e Dalila comportam-se nos filmes mais como mulheres modernas do que como verdadeiras figuras históricas. Ao mesmo tempo, DeMille introduziu o antídoto dessas mulheres, sugerindo a presença de outras mulheres de natureza oposta nos filmes. É assim que apreciamos o conflito entre a mulher «livre» e a mulher «pura»: Ancara e Mercia (*O Sinal da Cruz*), Dalila e Miriam (*Sansão e Dalila*) Nefretiri e Séfora (*Os Dez Mandamentos* de 1956). Em *O Rei dos Reis*, esse contraponto não transparece em termos de história, mas consubstancia-se na transformação de Madalena, que passa de um extremo ao outro, desaparecendo a mulher de comportamentos libertinos para aparecer a mulher convertida e assexuada.

Mas o que ressalta em *O Rei dos Reis* é realmente o grau de saturação narrativa que envolveu a concepção de cada sequência (o *opening shot* de Jesus ou a reconstituição da Crucifixão representam dois bons exemplos dessa condensação) para o que contribuíram decisivamente os nomes dos homens da imagem de que DeMille se rodeou. Quando fazemos referência a *Os Dez Mandamentos* de 1923, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz* e *Cleopatra* é imprescindível salientar a qualidade soberba que a recriação de espaços adquiriu sob os trabalhos de artistas como Paul Iribe, Mitchell

Leisen e Hans Dreier, colocando o cinema de DeMille (como o de alguns seus contemporâneos) na linha apoteótica de expressão de propostas modernistas oriundas das vanguardas artísticas, nomeadamente da *Art Déco*. É por essa via de intensa valorização dos aspectos artísticos que explicamos a sucessão emblemática de um dos aspectos fundamentais na estética de DeMille: a apresentação de quadros vivos transformados em quadros canónicos bíblicos, belíssimas sequências que se oferecem num crescendo memorável até à Crucifixão: *A Última Ceia, Jesus no Monte das Oliveiras, A Oração de Jesus no Horto, O Beijo de Judas, Jesus perante Caifás, A Flagelação, A Via da Cruz.* Na sequência da Crucifixão, a originalidade da reconstituição sedimentou-se ainda na sucessão de pontos de vista: o de Judas, fornecendo um extraordinário *long distance shot* sobre o calvário, o plano picado com as mulheres que estão na contemplação da Cruz, ou outro plano picado, sobre o cenário, permitindo observar-se o drama representado de um ponto de vista original, imediatamente antes do devir do caos que se abate sobre o conjunto e que marca a segunda irrupção da estética da catástrofe nos filmes históricos do realizador, em tendência recorrente que se manterá fortíssima no cinema de DeMille e no cinema popular norte-americano. Com *O Rei dos Reis* a inspiração pictórica tornou-se incontornável nas reconstituições históricas do realizador, quer se trate de grandes referências épicas nacionais, de pintura sacra ou das variadas escolas de pintura oitocentista, assistindo-se a uma fusão crescente entre convenções visuais pictóricas e teatrais.

Nos anos 30, o Império Romano assumiu um protagonismo assinalável na obra de DeMille com a revisitação de dois mitos: Nero e Cleópatra. Com apenas dois anos de diferença entre as datas de estreia, ambos insistiram no Império Romano como referência moralizadora para focarem indirectamente problemas específicos da sociedade contemporânea norte-americana. Em *O Sinal da Cruz* reviu-se a relação entre o povo e o Estado (tema caro a DeMillle) no contexto da recuperação da Grande Depressão e da necessidade de refundar a América. *Cleopatra* denotou uma necessidade crescente de filiar a obra fílmica em linhas da historiografia do seu tempo, mas o realizador também se mostrou extremamente atento às mudanças sociológicas do período entre as guerras e a certos receios colectivos, reinterpretando anseios do seu próprio tempo a partir da recriação das acções da rainha egípcia, numa época em que o novo papel desempenhado pelas mulheres ainda contava com fortes resistências na

sociedade norte-americana. O palco principal de ambos os filmes convergiu na cidade antiga (símbolo evocador da moderna urbe cosmopolita), veículo de expressão privilegiado duma opinião pública nascente a que o realizador conferiu um significativo espaço de ressonâncias modernas. Na urbe e nos espaços públicos faz-se política, tecem-se intrigas, definem-se relações de poder. Lembramos o comportamento do público na arena e o tom fútil assumido em vários diálogos improváveis, em *O Sinal da Cruz*, ou as intrigas forjadas pela plebe nas ruas de Roma, no mesmo tom improvável, e pela aristocracia na residência de César, em *Cleopatra*. Tanto num como noutro caso, DeMille adaptou as escolhas à História contemporânea norte-americana, centrando perspectivas e fornecendo linhas de interpretação claras. E, não obstante os constrangimentos comportamentais que a censura vinha impondo, pressionada por ligas de decência, DeMille conseguiu impor um leque significativo de símbolos associados a fetiches sexuais (de que toda a sequência da sedução de António, em *Cleopatra*, se constitui como exemplo emblemático), e que terão passado incólumes.

Com *As Cruzadas* assistiu-se a uma nova inflexão temática que deixou transparecer naturais preocupações com o rumo do mundo em meados dos anos 30, e o conjunto de referências mobilizadas para recriar uma época reflectiu um número cada vez mais amplo de filiações: as narrativas mantinham na base o modelo romanesco, a ópera, a pintura oitocentista, mas também integravam fragmentariamente aspectos relacionados com a evolução do discurso historiográfico dominante nos séculos XIX e princípio do século XX. A reconstituição da História seguiu moldes de verosimilhança possível apoiada em exemplos de «realismo» de época, entendido como uma construção resultante de representações sucessivas e mais ou menos idênticas de determinados factos, de uma certa forma e de tal maneira que os acontecimentos se reconheciam através de processos de rememoração visual que os filmes integravam e que ampliavam. A perspectiva historiográfica e ficcional dominante em *As Cruzadas* foi a orientalista, reflectindo tendências hegemónicas na cultura Ocidental da primeira metade do século XX e, por isso, o filme não pode evitar exibir preconceitos culturais típicos do Ocidente (a infantilização de Saladino foi apenas um deles). Mas sustentou-se todo o edifício de produção do filme na colaboração directa de um historiador que participou na elaboração do argumento, credibilizando as perspectivas e hipóteses apresentadas numa aquisição que, posteriormente, se transformou em imperativo na realização do denominado filme histórico. E, embora se submetesse a «verdade histórica» à

cinemática e se assumisse um ponto de vista subjectivo, houve uma tentativa de garantir uma certa imparcialidade no tratamento da civilização muçulmana e evitar uma visão mais limitada nos moldes do tradicional choque hierárquico entre civilizações. Em *As Cruzadas* DeMille levou ao extremo a filmagem da guerra vista desde *Joan the Woman*. De facto, a reconstituição de batalhas do passado tornou-se incontornável num realizador que filmou o cerco de Órleans (*Joan the Woman*), a batalha de *Actium* (*Cleopatra*) e o cerco e tomada de Acre em *As Cruzadas*, desdobrando várias facetas do caos da guerra em múltiplas simulações ordenadas para a moldura do ecrã, numa operação que parecia tanto mais justificada no contexto cultural e político de um país vocacionado para desempenhar um papel militar sem precedentes no mundo.

Passados dezanove anos sobre a realização de *As Cruzadas*, o Médio Oriente voltou definitivamente à recriação historiográfica de Cecil B. DeMille, com *Sansão e Dalila* e com *Os Dez Mandamentos* de 1956. Ao apresentar um início de filme contaminado por estéticas oitocentistas, *Sansão e Dalila* revelava um domínio pleno sobre processos narrativos tipicamente cinematográficos, oferecendo uma forma de narração enquadrada num puro exercício de *storytelling* que DeMille colocou ao serviço da comunidade. Numa época de ansiedade e desencanto pós-nuclear e, simultaneamente, de emergência de uma nova ordem internacional em que o Médio Oriente começava a desempenhar um papel de relevo no contexto da afirmação de interesses das duas superpotências mundiais na região, *Sansão e Dalila* e, mais tarde *Os Dez Mandamentos*, ofereceram-se como curiosas ramificações culturais da diplomacia norte-americana, anunciando claramente para onde pendia a opção norte-americana em relação ao papel dos judeus na sociedade norte-americana e em relação à questão da criação de um Estado Judaico na Palestina. A História representava assim o lugar anunciado do princípio e do fim do mundo, fornecendo um enfoque único a uma pretendida ideologia colectiva norte-america, e projectando abstractamente em longínquas dimensões temporais a teoria de uma predestinada expansão das fronteiras norte-americanas… e *Sansão e Dalila* fixou-se de imediato como protótipo do afluxo de filmes históricos que avassalou os anos 50 e previu outros protótipos bem inseridos no imaginário da época. Primeiro, através da exibição do corpo associado à masculinidade e à feminilidade (Victor Mature e de Hedy Lamarr converteram-se em objectos de culto no ecrã), depois, pela transformação de objectos e pessoas em fetiches (a manipulação

de objectos torna-se central em vários momentos do filme, e reproduz os dois objectos principais que se transmitiam no *pathos* corporal dos protagonistas) e, finalmente, pela propagação de uma «moda» minóica associada às roupas de Dalila e Semadar, projectando as fronteiras da intertextualidade para novos domínios que se cruzavam com o impressionante fenómeno da recepção do filme junto do público nos anos 50.

As produções históricas provavam em definitivo a sua oportunidade e, em *Os Dez Mandamentos,* DeMille retomou o seu enunciado artístico maior: a emergência de uma nação no meio do apocalipse de falsos valores, num filme executado com um grau compacto de eficácia narrativa, revelando uma dedicação extrema que chegou aos mais ínfimos detalhes da produção. Se a aparente simplicidade narrativa marca o início do filme (o narrador em *voz off*, o tom declamado do episódio do édito de Ramsés I ou o infanticídio fora-de-campo), logo nos apercebemos de «intromissões» modernas no registo fútil que marca os comentários das escravas de Bítia na sequência do achamento do bébé Moisés (repetindo momentos idênticos de filmes anteriores) ou na sequência de meio minuto de delírio musical, cromático e narrativo em que Nefretiri saúda Moisés da janela. Com efeito, o grau de cristalização estética blindou-se numa eficiência quase dogmática mas, se a eficácia narrativa do método era evidente, ela valeu duras reservas coevas (Borges e Kracauer) e posteriores em relação ao trabalho do realizador, acusando-o, de diferentes formas, de fazer propaganda a partir da História (Kracauer) ou de criar falsos factos heróicos (Borges). De facto, se toda a primeira parte do filme até à expulsão de Moisés se constituiu fundamentalmente como criação, também é verdade que a capacidade de introduzir elementos narrativos decorrentes de propostas historiográficas funcionou em pleno, por exemplo, com a edificação do obelisco na cidade de Séti, um ponto alto da narrativa em toda a História do Cinema que, naturalmente potenciada pelo recurso ao sistema *Vista Vision*, forneceu um ponto de vista fílmico novo, anacrónico, totalizante e carregado de significados, apresentando um tipo de imagem vasta que já tinha sido apreciada no século XIX, quando Edward Bulwer-Litton valorizou a pintura de um John Martin.

A visualidade constituiu-se como marca de identificação num cinema em que a estética se jogou em força, reforçando múltiplas dinâmicas de oposição e, a propósito desse aspecto particular, é incontornável falar do equilíbrio que o realizador perseguiu entre uma visão mais classicista e outra mais barroca. Globalmente inseridas no padrão de um discurso dominante, as suas reconstruções históricas assentaram numa

visualidade inspirada em padrões mais clássicos (metaforicamente ligadas ao ponto de vista historiográfico dominante e conservador), mas essas molduras foram sistematicamente contrariadas em materializações do sublime evocado em determinados planos e nas visões de catástrofe. A visualidade excessiva impregnou linhas de horizonte, relações entre linhas horizontais e verticais, eixos de coerências internas nos planos, ortogonalidades e visões centralizadas submetidas a princípios compositivos em que os elementos se organizaram fundamentalmente, como observámos, a partir de referências pictóricas e teatrais. Essa norma redobrou o seu sentido no contacto permanente com visualidades de referência barroca que o realizador também procurou reproduzir, nos detalhes associados a objetos ou partes de corpo, nas cores excessivas e contrastes cromáticos inesperados (mesmo quando a composição do plano é mais clássica) ou irreais (o verde da morte em *Os Dez Mandamentos,* o cinza pesado das nuvens em *Os Dez Mandamentos*), e nas formas opulentas de que se serviu para compor imagens de excesso, sedução e destruição. O grau de saturação narrativa proliferou e contaminou todas as estéticas de DeMille, numa voracidade visual que se derramou tanto nos segmentos mais épicos como nos mais intimistas. Mesmo os típicos planos de imagem vasta e geometria mais ortogonal (a visão do templo de Séti I, em *Os Dez Mandamentos*) parecem encontrar-se sempre sob ameaça das movimentações caóticas e demasiadas dos inumeráveis figurantes que formigam nos filmes, em planos mais embrenhados no mundo da luz, da escuridão e da queda (os vários episódios de queda e morte, nas duas versões de *Os Dez Mandamentos* e em *O Rei dos Reis)*. Em consonância com o «complexo de Nero» apontado por André Bazin, a todas as imagens presidiu o desejo de desencadear no público contemporâneo sentimentos associados ao gozo puro de emoções retiradas da fruição do colossal, do extático, do sublime ou do terror, praticando esse gosto numa autêntica paixão pelos efeitos especiais (a queda do templo em *Sansão e Dalila* ou a abertura do Mar Vermelho em *Os Dez Mandamentos*) ao serviço do escapismo, ou projectando no passado uma moralização dramática da decadência contemporânea. Esse confronto permanente entre forças da ordem e regeneradoras e outras mais corrosivas foi claro em filmes onde se jogaram oposições expressas entre puritanismo, erotismo e teofanias catastróficas (*O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz* ou *Sansão e Dalila*) mas, apesar da ameaça sistemática das forças de desordem, o final do filme histórico de DeMille retoma romanticamente uma moral e uma ordem de natureza transcendente delimitada em mortes sacrificiais (Joan, Cristo, Marcus e

Mercia, Cleópatra, Sansão) ou no simbólico adeus final de Moisés, consubstanciando uma visão de referências românticas extremadas em oposições de contrários, como assinalou Berthomieu. DeMille manobrou com destreza mecanismos intertextuais para compor o relato bíblico (a alternância entre espaço profano e sagrado, a aproximação à montanha, a travessia do deserto, a manifestação dos sinais do divino, a teofania) e reencontrou o seu meio de expressão por excelência numa aposta incondicional na visualidade pura dos efeitos especiais congregados em estética própria e única no campo das artes (divulgando um tipo de imagem sublime muito ao gosto norte-americano). Neste ponto, e se tivermos presente que DeMille veio do período do denominado cinema mudo, não podemos deixar de sublinhar o papel que a música alcançou num filme como *Os Dez Mandamentos*. Desempenhando uma função diferente nos tempos em que Hugo Riesenfeld ou William Furst procuraram impor alguma personalidade às partituras musicais expressamente compostas para os primeiros filmes, terá sido com o austríaco Rudolph Kopp que os grandes temas musicais começaram a ganhar forma dentro de linhas de expressão devedoras da estética musical oitocentista, enquanto com Victor Young a expressão melódica atingia um ponto alto na elaborada partitura composta para *Sansão e Dalila*. O trabalho de Elmer Bernstein elevou mais a expressão musical no quadro de uma pesquisa profunda que procurou *leitmotivs* e elementos de autenticidade historicista que se uniformizaram com o grau de pesquisa efectuado ao nível das artes plásticas.

Mas a eficácia demilleana consubstanciou-se em mais vertentes.

A longa produção de heróis e heroínas concebidos para uso contemporâneo não escapou ao filme denominado histórico onde, de resto, os pretensos corpos do passado se transformaram num veículo de um certo tipo de estética colectiva. Cumulando exemplos anteriores, sobressaíram três ícones masculinos: Victor Mature (Sansão), Charlton Heston (Moisés), que exibiram corpos particularmente conotados com um certo tipo de virilidade e presença épica, e o contraste exótico e irrepetível fornecido pela presença de Yul Brynner (Ramsés II) enquanto síntese simbólica do outro, atraente, efeminado e perigoso. No que toca à construção das personagens femininas históricas as «intrusões» contemporâneas constituiram-se como aspecto distintivo. Usando a História, DeMille exaltou em definitivo tipos de mulher em consonância com as expectativas de época. Defendemos que algumas das suas primeiras personagens e heroínas foram *new women* disfarçadas (Maria Madalena, Ancaria, Popeia, Cleópatra);

depois, DeMille apresentou ao público uma *femme fatale* contaminada pelo estilo dos anos 40: Dalila; entretanto desenhou-se também a tradicional dicotomia entre a mulher puritana e a mulher liberta e sedutora, que assinalámos devidamente, e que se surpreende nos conflitos gizados entre Mercia-Ancaria, Mercia- Popeia, Miriam-Dalila, Séfora-Nefertiri, as últimas mais representativas dos novos papéis que os anos 50 exigiram à mulher. As conversas frívolas, os *boudoirs*, os inúmeros quartos de banho e outros espaços femininos sofisticados desdobram-se promiscuamente em *O Sinal da Cruz*, *Cleopatra*, *Sansão e Dalila e Os Dez Mandamentos,* prolongando o ambiente das comédias românticas (no caso dos dois primeiros filmes) e projectando todo o tipo de fantasmas sexuais e conteúdos reprimidos (no caso dos três últimos), como eco de expectativas que ganhavam uma significação própria a partir de finais dos anos 40.

Outro grande sustentáculo regulador na estética de DeMille foi a sua permanente e típica retórica religiosa, procurando estabelecer vários consensos que se dirigiam à contemporaneidade através de «intromissões» de conteúdos destinados ao consumo interno, justificando aparentes anacronismos: na casa de Maria Madalena (*O Rei dos Reis*) encontravam-se um egípcio, um persa, romanos e judeus, devidamente colocados como testemunhas do nascimento de Cristo, ao qual todos deveriam submeter-se. À versão mais recente de *O Sinal da Cruz*, DeMille juntou um prólogo contemporâneo destinado a viabilizar consensos. Em *As Cruzadas*, o ambiente da missão inglesa de Ricardo Coração de Leão distinguia-se claramente do ambiente católico francês, como vimos, e inscrevia-se numa perspectiva anglo-saxónica que procurava apresentar-se de forma consensual e justa. Atento a detalhes mais internacionais, em *As Cruzadas* os muçulmanos também não eram assumidos como os *maus* da fita. Em *Os Dez Mandamentos* o episódio da aceitação de não circuncidados e do grupo de negros que é poupado à praga da morte dos primogénitos constituiu-se, conforme assinalámos, como concessão humanista bem contextualizada, e destinada a agradar ao público cristão e afro-americano. A reconstituição do passado longínquo serviu uma vez mais para projectar idealismos contemporâneos controlados pela visão norte-americana. De resto, os espaços completos evidenciados pelos grandes planos gerais de DeMille traduziram uma vontade de domínio espacial que o realizador projetou na origem do próprio tempo, ao materializá-lo no cosmos do famoso plano de abertura de *Sansão e Dalila*. De Mille reconstituiu a História apresentando linhas de unidade em relação à natureza e às sociedades, apropriando-se de sentidos longinquamente anunciados por Ranke e pelos

seus seguidores, e largamente integrados no pensamento historiográfico anglo-saxónico dominante. DeMille reproduziu um mundo repleto de molduras teológicas e, apesar de algumas concessões anacrónicas, seleccionou povos eleitos de forma paternalista e parcial (em *O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila* ou em *Os Dez Mandamentos*) e valorizou conceitos de unidade de nações em trono de um projecto (*As Cruzadas*). Mergulhado nesse paradigma, DeMille estabeleceu consensos e quis ver um sentido claro para a História, jogado tanto na cruzada como na colonização. O tipo de realismo procurado e visível no *making of* de *Cleopatra* ou o rigor explicado a propósito do levantamento histórico (vísivel no mesmo vídeo) levavam DeMille a acreditar que estava a fazer História, e parecem associar-se plenamente à célebre perspectiva enunciada por Ranke de reconstituir a História «wie es eigenlich gewesen», sintetizando um tipo de aspirações oitocentistas que DeMille herdou, a que deu continuidade de forma anacrónica, e que contornou adaptando sempre os «factos» às necessidades dos argumentos.

Mas o cinema de DeMille apostou numa retórica didáctica mais vasta de controlo. Os filmes bíblicos funcionaram como sermões que, procurando incutir ideias sobre a missão norte-americana no mundo, espelharam a persistência da denominada jeremiada na cultura norte-americana, no sentido apontado por Sacvan Berkovitch. Os heróis históricos de DeMille (Moisés, Sansão, Nefretiri, Dalila, Maria Madalena) foram veículos dessa retórica, projectando ideias moralizadoras de DeMille sobre o presente, sobre situações limite facilmente apropriáveis pelo público contemporâneo (a orgia, a arena, o cataclismo), e sobre a simbólica associada aos motivos naturais (a montanha, o mar, o deserto), em conjuntos de largo recorte arquetípico. A expulsão dos vendilhões do templo por Jesus (*O Rei dos Reis*) forneceu a DeMille um pretexto para mostrar a crença num tipo de comportamento que o realizador reproduziu de múltiplas formas em todo o seu cinema, por exemplo, na sequência da expulsão de comerciantes do circo por Braden (*O Maior Espectáculo do Mundo*). O que é importante ressalvar é que DeMille valorizou a atitude empreendedora do verdadeiro *self made man*, aquele que, à semelhança de Cristo, defendeu a empresa (o circo) como Cristo defendeu o templo, da ameaça dos vendilhões e maus comerciantes que corroiam a integridade do verdadeiro mundo empresarial (pedra de toque da sociedade norte-americana), ou seja, o que é notável é a forma como DeMille, independentemente de épocas, fez passar conceitos de cariz metafísico e moral através de sequências fílmicas … de resto, a valorização de

uma visão empreendedora do mundo já tinha sido proposta em *Male and Female*, quando o desenrascado mordomo Crichton se revelava mais capaz de sobreviver numa ilha deserta do que os seus patrões aristocratas. A capacidade de negar os valores socialmente aceitáveis para seguir um caminho próprio transpareceu na acção do romano Marcus Superbus (Fredric March em *O Sinal da Cruz*), que renegou o seu mundo para seguir uma cristã, ou na atitude nobre do muçulmano Saladino (*As Cruzadas*) que, não obstante as suas crenças, foi capaz de celebrar tréguas com cristãos. DeMille usou a História para mostrar ao público a sua aceitação ou rejeição de comportamentos humanos: em *Cleopatra*, António caiu porque foi presa de uma emotividade descontrolada, enquanto Octaviano, o futuro grande imperador, se cristalizou insensivelmente em virtudes romanas. Também Sansão foi apresentado como uma criatura incompleta, em transformação interior e que não conseguiu equilibrar-se a não ser através da sua imolação. De facto, os heróis *históricos* de DeMille parecem apresentar-se num crescendo que desagua em Moisés (precedido do Brad Braden de *O Maior Espectáculo do Mundo*, também desempenhado por Heston), o herói ideal de DeMille (materializado plenamente em Heston), fundindo todas as vertentes comportamentais, equilibrando emotividade, empreendedorismo, nobreza de carácter, em síntese simbólica das crenças do realizador. Não obstante a aparente autonomia dos filmes, a obra só pode ser entendida no seu conjunto e, quando afirmámos que *Os Dez Mandamentos* de 1956 não se constituem como *remake* do filme de 1923, a verdade é que, tal como disse Gonzales, o que reconhecemos é que a ideia de reconstituição de época foi tão forte em DeMille que se consubstanciou numa só reconstituição realizada com 34 anos de diferença. Da mesma forma, os heróis de DeMille acabam por ser um só que reencarnou sucessivamente até à plena idealização concretizada em Moisés e o mesmo se poderia afirmar em relação ao conjunto dos seus frescos históricos.

A expressividade de DeMille sintetizou-se numa grandiloquência formal e sistémica encostada de forma mais geral a um tipo de discurso historiográfico facilmente identificável, reforçado no tom didáctico das aberturas dos filmes e, a partir dos anos 40, através da introdução de prólogos que se reproduziram, não apenas, em *Sansão e Dalila* ou em *Os Dez Mandamentos*, mas, como vimos, em outros filmes que não analisámos especificamente, como *Reap the Wild Wind*, *Union Pacific* ou *Unconquered*. Os prólogos acentuavam visual e narrativamente, por assim dizer, a

grande forma a que Deleuze se referiu ao afirmar que, nos filmes de DeMille, meio e forças se arqueiam sobre as personagens, numa estratégica contaminada por uma visão historiográfica conservadora, unitária e a pretender ter um sentido. Os prólogos transportaram visões carregadas de símbolos (a águia e a cruz em *O Sinal da Cruz*, a fenda que se abre em *Cleopatra*, ou a montanha da Paramount transformada no Monte Sinai, em *Os Dez Mandamentos*) com a voz do realizador a desempenhar o papel de arcano, pai, patriarca e criador em histórias contadas em jeito de revelação profética. De facto, em *Sansão e Dalila* ou em *Os Dez Mandamentos*, como viu Pierre Berthomieu, os prólogos tocaram o próprio cosmos, sucedendo-se, como também vimos, em sucessivos quadros pitorescos que captaram um ritmo à História, desdobrando-se do universal para o particular. O meio interpelou as personagens sistematicamente, moldando-as e permitindo a sua transformação. Em *Sansão e Dalila* a passagem do tempo foi reforçada numa sequência em que se fez corresponder à mudança das estações e ao crescimento das sementes e espigas o crescimento dos cabelos de Dalila e de Sansão, usando-os como metáforas da recuperação de Sansão que, por essa via, se ligava indissociavelmente à natureza e a Deus. Constituíndo-se como cascos saturados de matéria, os prólogos ou sequências como a citada forneceram enquadramentos no espaço e no tempo (tal como no discurso historiográfico) e linhas interpretativas que, depois, se confirmaram nos filmes e que se prenderam essencialmente com a visão pessoal que DeMille detinha sobre a dinâmica de edificação de um modelo social colectivo calibrado entre a referência ao transcendente (a incorporação sistemática da dimensão do absoluto) e a acção individual do *self made man* empreendedor e vagamente aristocrático, como viu Jean François Rauger.

Não obstante essa filiação clara e consciente numa cultura canónica, DeMille moveu-se de forma consistente dentro da norma e interpelou-a. Ao colocar hipóteses imaginativas sobre personagens ou períodos da História sobre os quais se sabia menos, fê-lo arriscando uma visão próxima das novas correntes da História que se desenvolviam na época. Ao projectar fetichismos contemporâneos na História (os animais em *O Rei dos Reis*, os pés de Dácia em *O Sinal da Cruz*, as espadas de Berengária em *As Cruzadas*, os vários objectos em *Sansão e Dalila,* a importância do guarda-roupa associado à moderna disseminação de modas), mostrou ambivalências e fragmentações nos comportamentos masculinos e femininos, e exibiu-as a uma cultura contemporânea supostamente secular e racionalizada.

As representações históricas de DeMille situaram-se numa encruzilhada entre paradigmas: o antigo paradigma cultural, canónico e historiográfico, profundamente imbricado com os projectos civilizacionais das sociedades ocidentais, dominante até ao período das duas guerras mundiais, e no qual é forçoso integrar uma obra que reivindicou como infuências explícitas os nomes dos historiadores Finders Petrie, Arnold Toynbee ou James Breasted, todo um elenco de arqueólogos que praticaram a egiptologia característica da primeira metade do século XX, de Arthur Weigall a Howard Carter, e historiadores pioneiros em matéria de levantamento de técnicas, mobiliário ou traje (Elisabeth Riefstahl, Richard Engelbach, Hermann Ranke). Estes estudiosos moveram-se naturalmente nos princípios da inventariação de material arqueológico que permitiu publicarem-se as primeiras sínteses sobre civilizações antigas do Próximo Oriente, e a verdade é que nem a DeMille nem aos estudiosos se podia pedir que fizessem as coisas de outra forma. Quanto a Harold Albert Lamb ou Henry Noerdlinger, antepassados da figura do *historical adviser* que pontua invariavelmente nas produções actuais de filmes em que o passado é chamado a comparecer, cremos que valeria a pena estudar de forma mais sistemática e o papel das consultorias científicas, neste caso históricas, nas produções culturais em que a História se representa, e balizar melhor a sua função de mediadoras entre o discurso académico e as produções ficcionais…

Não coube a DeMille reconhecer a falência do cânone do seu tempo mas, ao produzir um cinema que pretendeu retomar a representação do princípio e fim das coisas, o realizador resgatou o poder narrativo da cultura ocidental. Usou a História, conferiu-lhe um sentido unitário, criou consensos, utilizou a retórica, recorreu a símbolos, criou formatos espaciais e temporais monumentais próprios para enformar narrativas, e estabeleceu todo o tipo de paralelismos para contar o nascimento, a identidade e o sentido de uma nação enquanto finalidade da História. Ao fazê-lo, também resgatou o poder narrativo da imagem na cultura ocidental, no sentido apontado por J. Bénard da Costa, actualizando iconografias que reviveram de forma poderosa nos detalhes e pormenores do seu cinema e, entre o grande formato e o detalhe, o puritanismo e o excesso, concluiu um ciclo cultural de grandes formas narrativas que mergulha na própria essência da cultura Ocidental.

FILMOGRAFIA/ CORPUS

Joan The Woman (1916)[1062]

Realizador: Cecil B. DeMille para a Cardinal Film e Paramount Pictures Realizadores de segundas equipas para a sequência da batalha des Tourelles: William de Mille, George Melford e Donald Crisp

Argumento: Jeanie Macpherson e William C. DeMille

Produção: Cecil B. DeMille

Música Original: William Furst

Fotografia: Alvin Wickoff

Montagem: Cecil B. DeMille

Direcção Artística: Wilfred Buckland

Iluminação: Howard Ewing (Folhas da Cinemateca)

Efeitos especiais de cor: A. Wickoff, Max Handschiegel, Loren Taylor (Folhas da Cinemateca)

Guarda-Roupa: Miss Hofman (Folhas da Cinemateca)

Estreia em Portugal: O filme estreou em Portugal em 1917 ou 1918, em data não identificada. (Folhas da Cinemateca); 29 de Março de 1926 (IMDB)

Principais Intérpretes: Joan (Geraldine Farrar), Carlos VII (Raymond Hatton), Cauchon (Theodore Roberts) Eric Trent (Wallace Reid), General La Hire (Hobarth Bosworth)

Versão visualizada: *Joan the Woman*, versão integral *on-line* no *You-Tube*, em http://video.google.com/videoplay?docid=8553799350590600480# (parte 1) e http://video.google.com/videoplay?docid=8553799350590600480#docid=-2297514443619194199 **(parte 2), acedidos em 5 de Outubro de 2011.**

[1062] Ficha técnica elaborada com base em IMBD, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992, *Joan The Woman* (1916)

Os Dez Mandamentos (1923)

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Jeanie Macpherson, a partir do Livro do Êxodo

Produção: Cecil B. DeMille para Adolph Zuckor, Famous-Players Lasky e DeMille Paramount Pictures

Música Original: Hugo Riesenfeld, Milan Roder

Fotografia: Bert Glennon, Edward Curtis, J. Peverell Marley, Fred Westerberg, Arch Stout, Donald Biddle Keyes, Ray Rennaham (coloração)

Montagem: Anne Bauchens

Direcção Artística: Paul Iribe

Guarda-Roupa: Howard Greer, Clare West

Efeitos Especiais: Roy Pomeroy

Estreia em Portugal: 19 Dezembro 1927 (IMDB)

Principais Intérpretes do prólogo: Moses (Theodore Roberts), Ramses (Charles de Rochefort), Miriam (Estelle Taylor), mulher do faraó (Julia Faye), filho do faraó (Pat Moore), Aarão (James Neill), Dathan (Lawson Butt).

Versão visualizada: *The Ten Commandments* (1923) – The 50th Anniversary Collection, Paramount, A Viacom Company, 2006, edição com 3 DVD's.

O Rei dos Reis (1927)[1063]

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Jeanie Macpherson, Cecil B. DeMille, Denison Clift, Clifford Howard e Jack Jungmeyer, a partir dos quatro Evangelhos e da Santa Bíblia

Produção: Cecil B. DeMille Studio para Production Distribution Company/Cinema Corporation of America e Pathé Exchange

Música Original: partitura original composta por Hugo Riesenfeld para a versão de 1928

Fotografia: J. Peverell Marley, Fred Westerberg e Jack A. Badaracco

Montagem: Anne Bauchens, Harold McLernon e Clifford Howard

Direcção Artística: Mitchell Leisen, Wilfred Buckland e Paul Iribe

Cenografia e décors: Theodore Dickson

Maquetas e «pre-designing» - Dan Sayre Groesbeck, Anton Grot, Edward Jewel, Julien Harrison e Harold Miles

Arquitectos: Paul G. Sprunck e Norman Osann

Guarda-Roupa: Adrian, Earl Luick, Gwen Wakeling

Efeitos Especiais: Howard A. Anderson

Color Photography: Technicolor

Duração: versão original de 1927 – 155 minutos; versão de 1928 – 112 minutos

Estreia em Portugal: 12 de Março de 1928, cinema Politeama (Folhas da Cinemateca) 13 de Março de 1928 (IMBD)

Principais Intérpretes: Jesus Cristo (H.B.Warner), Judas (Joseph Schilkraut), S. Pedro (Ernest Torrence), Virgem Maria (Dorothy Cumming), Caifás (Rudoph Schildkraut), Maria Madalena (Jacqueline Logan), Pôncio Pilatos (Victor Varconi), a mulher adúltera (Viola Lewis), S. Tiago Maior (James Neill), S. João (Joseph Striker), S. Mateus (Robert Edeson), St. André (David Imboden), S. Tomé (Sidney D'Albrook), S. Filipe (Charles Belcher), S Bartolomeu (Clayton Packard), S. Simão (Robert Ellsworth), S. Tiago Menor (Charles Reque), S. Judas Tadeu (John T. Prince), Proculla (Majel Coleman), centurião (Montagu Love), Simão de Cireneia (William Boyd), S. Marcos (Mickey Moore), Barrabás (George

[1063] Ficha técnica elaborada a partir de: http://www.imdb.com/title/tt0018054/, das Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992, *O Rei dos Reis* e da ficha técnica que integra livro que acompanha a adição em DVD de *The King of Kings*, The Criterion Collection.

Seigmann), o bom ladrão (Clarence Burton), o mau ladrão (James Mason), Lázaro (Kenneth Thompson), Satanás (Alan Brooks), Marta (Julia Faye), Maria (Josephine Norman), a criança cega (Muriel MaCormac)

Versão visualizada: foram visualizadas as duas versões que integram a edição do filme em DVD, *The King of Kings*, U.S.A., The Criterion Collection, 2004, edição em 2 DVD's.

O Sinal da Cruz (1932)

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Waldemar Young e Sidney Buchman com base na peça de Wilson Barret

Produção: Cecil B. DeMille para Paramount Pictures

Música Original: Rudolph G. Kopp

Fotografia: Karl Struss

Montagem: Anne Bauchens

Direcção Artística: Mitchell Leisen

Guarda-Roupa: Mitchell Leisen

Duração: 121 minutos

Estreia em Portugal: 28 de Dezembro de 1933, no Tivoli.

Principais Intérpretes: Marcus Superbus (Fredric March), Maercia (Elissa Landy), Poppaea (Claudette Colbert), Nero (Charles Laughton), Tigellinus (Ian Keith), Dacia (Vivian Toby), Favius (Harry Beresford), Glabrio (Ferdinand Gottschalk), Titus (Arthur Hohl), Ancaria (Joyzelle Joyner), Stephanus (Tommy Conlon), Strabo (Nat Pendleton), Licinius (William V. Mong), Tyros (Harold Healy), Viturius (Robert Alexander), Philodemus (Robert Manning)

Versão visualizada: *The Sign of the Cross*, The Cecil B. DeMille Collection, 5 discos, (*Cleopatra/ The Crusades/ Four Frightened People/ Sign of the Cross/ Union Pacific)*, U.S.A., Universal Home Video, 2006.

Cleopatra (1934)[1064]

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Waldemar Young e Vincent Lawrence

Produção: Cecil B. DeMille para Adolph Zukor e Paramount Pictures

Música Original: Rudolph G. Kopp

Fotografia: Victor Milner

Montagem: Anne Bauchens e William Cameron Menzies (sequências de montagem)[1065]

Direcção Artística e Décors: Hans Dreier e Roland Anderson

Guarda-Roupa: Travis Branton

Departamento Artístico: Ralph Jester Michael D. Moore

Duração: 100 minutos

Estreia em Portugal: 31 de Dezembro 1934, no Tivoli (Folhas da Cinemateca, IMDB)

Principais Intérpretes: Cleópatra (Claudette Colbert), Marco António (Henry Wilcoxon), Octávio (Ian Keith), Calpúrnia (Gertrude Michael), Herodes (Joseph Schildkraut), Enobarbus (C. Aubrey Smith), Cássio (Ian Maclaren), Júlio César (Warren William), Brutus (Arthur Hohl), Casca (Edwin Maxwell)

Versão visualizada: *Cleopatra*, DVD – Cinema Universal Classics, Versão restaurada digitalmente, editada em 2008.

[1064] Ficha técnica elaborada com base em: IMBD, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMIlle, *Cleopatra* (1934) e os créditos de abertura do filme.
[1065] Birchard, Robert – *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 275.

As Cruzadas (1935)[1066]

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Harold Lamb, Waldemar Young e Dudley Nichols

Latras das Cançções: Harold Lamb

Produção: Cecil B. DeMille para Adolph Zuckor e Paramount Pictures

Música Original: Rudolph G. Kopp; Milan Roder, para a cena final (Folhas da Cinemateca)

Fotografia: Victor Milner

Montagem: Anne Bauchens

Direcção Artística: Hans Dreier e Roland Anderson

Guarda-Roupa: Travis Branton

Efeitos Técnicos: Gordon Jennings

Duração: 125 minutos

Estreia em Portugal: 19 de Dezembro de 1935, Politeama (Folhas da Cinemateca)

Principais Intérpretes: Berengaria (Loretta Young), Ricardo Coração de Leão (Henry Wilcoxon), Saladino (Ian Keith), o Eremita (C. Aubrey Smith), Alice de França (Katherine DeMille), Conrad de Montferrat (Joseph Schildkraut), Blondel (Alan Hale), Filipe de França (C. Henry Gordon), Sancho , rei de Navarra (George Barbier), o ferreiro (Montagu Love), Robert, conde de Leicester (Lumsden Hare), John , príncipe de Inlgaterra (Ramsay Hill), Hugo, duque de Burgúndia (William Farnum), Frederico, imperador dos alemães (Hobarth Bosworth), Karakoush (Pedro de Cordoba), monge (Misha Auer), emir (Jason Robards), árabe, vendedor de escravos (J. Carrol), Sverre, rei norueguês (Sven Hugo Bord), Leopoldo, duque da Áustria (Alberto Conti), Miguel, príncipe da Rússia (Paul Sotoff), Guilherme, rei da Sicília (Fred Malatesta), rapariga cristã (Ann Sheridan)

Versão visualizada: *The Crusades*, The Cecil B. DeMille Collection, 5 discos, (*Cleopatra/ The Crusades/ Four Frightened People/ Sign of the Cross/ Union Pacific*), U.S.A., Universal Home Video, 2006.

[1066] Ficha técnica elaborada a partir do IMBD, das Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992, *The Crusades* (1935) e dos créditos de abertura do filme.

Sansão e Dalila (1949)[1067]

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank a partir da novela *Judge and Fool* de Vladimir Jabotinsky e baseado na Bíblia Sagrada, Livro de Juízes 13-16.

Produção: Cecil B. DeMille para Paramount Pictures

Música Original: Victor Young

Fotografia: George Barnes (Dir.) Processos Fotográficos: Farciot Edward Fotografia da Terra Santa: Wallace Kelly Efeitos Especiais Fotográficos: Paul Lerpae e Devereux Jennings

Montagem: Anne Bauchens

Direcção Artística: Hans Dreier e Walter H. Tyler e John Meehan

Cenografia: Sam Comer e Ray Moyer

Guarda-Roupa: Edith Head, Gile Steele, Dotothy Jeakins, Gwen Wakeling, Elois W. Jenssen

Supervisão na Maquilhagem: Wally Westmore

Coreografia: Theodore Kosloff

Efeitos Especiais: Barney Wolff (IMBD), Gordon Jennings[1068]

Color: Technicolor, dirigida por Natalie Kalmus

Pesquisa: Henry Noerdlinger e Gladys Percey

Estreia em Portugal: 16 de Fevereiro de 1951, cinema Éden (IMBD e Folhas da Cinemateca)

Principais Intérpretes: Delilah (Hedy Lamarr), Samson (Victor Mature), Saran de Gaza (George Sanders), Semadar (Angela Lansbury), Athur (Henry Wilcoxon), Miriam (Olive Deering), Haisham (Julia Faye), Saul (Russel Tamblyn), Tubal (William Farnum), mercador filisteu (Arthur Q. Bryan), Hazelelponit (Fay Holden)

Versão visualizada: *Sansão e Dalila*, DVD, Brasil, Classic Line, 2002.

[1067] Ficha técnica elaborada a partir do IMBD, das Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992 - *Samson and Delilah* (1949) e dos créditos do filme.
[1068] Eyman, Scott – *Idem*, p. 292.

Os Dez Mandamentos (1956)[1069]

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Aeneas Mackenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss e Fredric M. Frank, a partir da novela «Prince of Egypt» de Dorothy Clark Wilson, «Pillar of Fire» de J. H. Ingraham,«On Eagle's Wings», de G.E. Southon

Produção: Cecil B. DeMille para Paramount Pictures (Henry Wilcoxon foi produtor associado)

Música Original: Elmer Bernstein

Fotografia: Loyal Grigs, Peverell Marley, John Warren e W. Wallace Kelly, Richard Mueller (consultor de Technicolor)

Montagem: Anne Bauchens

Direcção Artística: Hal Pereira, Walter Tyler e Albert Nozaki

Decoração dos cenários: Sam Comer, Ray Moyer

Construção de Cenários: Jerry Cook

Coreografia: Leroy Prinz, Ruth Godfrey

Maquilhagem: Wally Westmore (supervisão)

Esilista Cabelo: Nellie Manley

Guarda-Roupa: Edith Head, Ralph Jester, John Jensen, Dorothy Jeakins, Arnold Friberg

Efeitos especiais fotográficos: John P. Fulton

Estreia em Portugal: 1 de Outubro de 1958, cinema Império (Folhas da Cinemateca)

Principais Intérpretes: Moses/Voz de Deus (Charlton Heston), Rameses (Yul Brynner), Nefretiri (Ann Baxter), Dathan (Edward G. Robinson), Sephora (Yvonne de Carlo), Lilia (Debra Paget), Joshua (John Derek), Sethi (Cedric Hardwick), Bithiah (Nina Foch), Yochabel (Martha Scott), Memnet (Judith Anderson), Baka (Vincent Price), Aaron (John Carradine), Miriam (Olive Deering), Jannes (Douglas Dumbrille), Abiram (Frank DeCova), Pentaur (Henry

[1069] Ficha técnica elaborada a partir do IMBD, das Folhas da Cinemateca, 1990 - *The Ten Commandments* (1956) e dos créditos do filme.

Wilcoxon), Jethro (Edward Franz), Mered (Donald Curtis), Amminabad (H.B. Warner), Elisheba (Julia Faye), Bébé Moses (Fraser Clark Heston), filha de Jethro (Lisa Mitchell), filha de Jethro (Noelle Williams), filha de Jethro (Joana Merlin), filha de Jethro (Pat Richard), filha de Jethro (Joyce Vanderveen), filha de Jethro (Diane Hall), condutor do carro de Ramses (Abbas El Boughdadly), O Cego (Joh Miljan), Ramses I (Ian Keith), Eleazar (Paul de Rolf), Rei da Etiópia (Woody Strode), Gershom (Tommy Duran), filho de Rameses (Eugene Mazzola), Korah (Ramsay Hill), mulher de Korah (Joan Woodbury), princesa Tharbis (Esther Brown), narrador (Cecil B. DeMille)

Versão visualizada: *The Ten Commandments* (1923) – The 50th Anniversary Collection, U.S.A., Paramount, A Viacom Company, 2006, edição com 3 DVD's.

Outros filmes de Cecil B. DeMille a que se fez referência:

The Virginian **(1914)**

Carmen **(1915)**

The Cheat **(1915)**

The Woman God Forgot **(1917)**

Male and Female **(1919)**

Don't Change your husband **(1919)**

Manslaughter **(1922)**

Adam's Rib **(1923)**

The Golden Bed **(1925)**

The Godless Girl **(1928)**

Madam Satan **(1930)**

This Day and Age **(1933)**

The Plainsman **(1936)**

The Buccaneer **(1938)**

Union Pacific **(1939)**

North West Mounted Police **(1940)**

Reap the Wild Wind **(1942)**

The Story of Dr. Wassel **(1944)**

Unconquered **(1947)**

The Greatest show on Earth **(1952)**

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA:

ABEL, Richard

Encyclopedia of Early Cinema, U.S.A. e U.K., Taylor and Francis, 2005.

ABERTH, John

A Knight at the movies- medieval history on film, New York e London, Routledge, 2003.

AIRLIE, Stuart

"Strange eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema", In: LINEHAN, Peter and NELSON, Janet L. – *The Medieval World*, volume 10, U.S.A., Routledge, 2003.

ALEXANDRIA, Phílon de

On the Life of Moses, capítulo VIII, 40, de Charles Duke Yonge, London, H. G. Bohn, 1854-1890 (disponível em http://www.earlychristianwritings.com/yonge/book24.html)

ANDERSON, Gillian B.

"Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: the effect of opera on film and film on Opera in 1915", In: Davies, Ann – *Carmen: from silent film to MTV*, Netherlands, Editions Rodopi B.V., 2005.

ANDRADE, José Navarro

The Sign of the Cross, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.

ANKER, Roy M.

Catching Light – Looking for God in the Movies, USA, Wm B. Eerdmanns Pub. Co., 2004.

ARGAN, Giulio Carlo

Il Revival, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ARNOLD, Dieter, STRUDWICK, Nigel e STRUDWICK, Helen

The encyclopaedia of ancient Egyptian architecture, London e New York, IB Tauris, 2003.

ASTELL, Ann W. e WHEELER, Bonnie

Joan of Arc and spirituality, Palgrave Macmillan, New York, Pallgrave Macmillan, 2003.

ASSMAN, Jan

Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monoteism, USA, Harvard Univ. Press, 1998.

AUMONT, Jacques

A Imagem, Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2009.

AUMONT, J. e MARIE, Michel

A Análise do Filme, Lx., Ed. Texto & Grafia, 2009.

Dicionário Teórico e Crítico do Cinema, Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2009.

AVELAR, Mário

'Os *founding fathers* e a memória dos clássicos – o passado no presente', Lisboa, Universidade Aberta, 2005, p. 273-282, disponível *on-line* em: http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/292/1/livro-FINAL%20273-282%20PDF-RED.pdf

'América: uma retórica do consenso?', In: *Diário de Notícias*, opinião, 30 de Novembro de 2011.

BABINGTON, Bruce e EVANS, Peter Williams

Biblical Epics: sacred narrative in Hollywood cinema, New York, Manchester University Press, 1993.

BAKKER, Freek L.

The challenge of the silver screen: an analysis of the cinematic portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad, Brill, 2009.

BAÉZ, Fernando e LÉO, Fernando Báez

História Universal da Destruição dos Livros – das Tábuas Sumérias à guerra no Iraque, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 2006.

BAINBRIDGE, John

´Samson, Delilah and DeMille', In: Revista *Life*, 5 Dezembro 1949.

BALLESTER, César

'Arquitectura y Pintura en El Rey de Reys de Cecil B. DeMille', In: *AGR* - coleccionistas de cine, n.º 9, Março de 2001.

BAPTISTA, Maria Manuel

'Estudos Culturais: o quê e o como da investigação', In: *Carnets*, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, nº spécial, automne / hiver 2009.

BARAHONA, Fernando Alonso

Cecil B. DeMille, Barcelona, C.I. E.L.H., 1991

BARBOSA, Pedro

Metamorfoses do real - Arte, Imaginário e Conhecimento Estético, Lisboa, Edições Afrontamento, 1995.

BARNWELL, Jane

Production Design; architects of the screen, Wallflower Press, 2004.

BARRIOS, Richard

Screened out: playing gay in Hollywood from Edison to Stonewall, New York, Routledge, 2002.

BARTHES, Roland

Mitologias, Lisboa, Edições 70, 1984.

BARTON, John e MUDDIMAN, John

The Oxford Bible Commentary, Oxford University Press, 2001.

BASÍLIO, Kelly (coord.)

Concerto das Artes, Lx., Campo das Letras, 2007.

BASINGER, Jeanine

Silent Stars*,* U.S.A. Wesleyan University Press, 1999.

BASTIDE, Bernard

Les Dix Commandements, *d'une version à l'autre*, La Cinémathèque Française, La Bibliothèque du Film, 2009.

BAUDOT, François

Moda do Século, S. Paulo, Cosac Naify, 2002.

BAUDRILLARD, Jean

Simulacros e Simulação, Lisboa, Relógio d´Água, 1991.

BEAUREGARD, Raphaelle Costa de

'Authority, Protestantism and Cecil B.DeMille's early silent films (1913-1923)', In: *Anglophonia – French Journal of English Studies – Protestantisme (s) et autorité*, Caliban, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

BEAUSSART, François-Gerôme

Mass media et moyen âge: à propos du film : «Excalibur», Médiévales, 1982, vol. 1, (disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/search/?p_p_action=1&)

BENSON, Michael T.

Harry S. Truman and the founding of Israel, Greenwood Publishing Group, 1997.

BERNARDI, Daniel (ed.)

The birth of whiteness: race and the emergence of U.S. Cinema, U.S.A., Rutgers University Press, 1996.

BERNSTEIN, Elmer

'The Ten Commandments', *Film and TV Music*, 1956, Vol. XVI, número 2, p. 4, (disponível em http://www.archive.org/details/filmandtvmusic1617natirich)

BERNSTEIN, Leonard

'Young People's Concert: what is a mode?', 1966 , (disponível em http://www.leonardbernstein.com/ypc_script_what_is_a_mode.htm)

BERNSTEIN, Matthew

Walter Wanger, Hollywood Independent, U.S.A., University of Minesota Press, 2000.

BERNSTEIN, Susan David e Michie, Elsie Browning

Victorian Vulgarity: taste in verbal and visual culture, Ashgate Publishing Lmt., 2009.

BERCOVITCH, SACVAN

The American Jeremiad, 1978, (disponível em http://people.fas.harvard.edu/~bercovit/articles/Jeremiad_ASPT.pdf)

BERTHOMIEU, Pierre

Hollywood Classique – Le temps des géants, Rouge Profond, 2009.

BIALE, David

Eros and the Jews: from biblical Israel to contemporary America, California, University of California Press, 1996.

Bíblia Sagrada, Lisboa, Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, 5.ª edição revista sob a direcção de Herculano Alves, 2008.

Bíblia Sagrada - Santos Evangelhos, anotada pela Faculdade de Teologia da Universidade de Navarra, Braga, Edições Theologica, 1994.

BIEMA, David Van

'In Search of Moses', *Time Magazine*, 14 de Dezembro, 1998. (disponível em http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,989815,00.html)

BIRCHARD, Robert

Cecil B. DeMille's Hollywood, Kentucky, Univ. Press, 2004.

BIZOT, Chantal

O interior dos Pavilhões de 1925 – entre a contenção e a audácia, In: Catálogo *Art Déco* – 1925, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2009.

'He is a true artist', In *American Cinematographer*, Agosto de 2004, (disponível em http://www.theasc.com/magazine/aug04/artist/page1.html)

BLACK, Gregory D.

Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the movies, U.K., Cambridge Univ. Press, 1996.

BLAETZ, Robin

Visions of the maid: Joan of Arc in American film and culture, U.S.A., University Press of Virginia, 2001

BLOCH, Raymond e COUSIN, Jean

Roma e o seu Destino, Lisboa, Cosmos, 1964.

BODINGER, Martin

'Le Mythe de Néron – De L'Apocalipse de Saint Jean au Talmud de Babylone', *Revue d'Histoire des Religions*, vol. 206, N.º 206-1, 1989, (disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1989_num_206_1_1854)

BOIME, Abert

Art in an age of counterrevolution, 1815-1848, U.S.A., University of Chicago Press, 2004.

Painted Pomp; setting the world on fire, Dezembro de 1986, disponível em: http://www.albertboime.com/Articles/59.pdf

BOND, Helen Catherine

Caiaphas: friend of Rome and judge of Jesus?, U.S.A., Westminster John Knox Press, 2004.

BORGES, Jorge Luis

A Personal Anthology, New York, Grove Press, 1967.

BORGES, Jorge Luís e COZARINSKY, Edgardo

Do Cinema, Lx., Livros Horizonte, 1983.

BOURGET, Jean-Loup

'Si Moïse fut égyptien (Freud)', In: *Positif*, 284, Outubro de 1984.

BRATTON, Susan

Environmental values in Christian Art, New York, State University of New York Press, 2008.

BRETEQUE, François Amy de la

L'Imaginaire Medieval dans le cinema occidental, Paris, Honoré Champion, 2004.

BRISELANCE, Marie-France e MORIN, Jean-Claude

Gramática do Cinema, Lx., Edições Texto e Grafia, 2011.

BRITT, Brian M.

Rewriting Moses: the narrative eclipse of the text, Continuum International Publishing Group , 2004.

The Moses Myth, Beyond Biblical History, Religious Studies Program Virginia Polytechnic Institute and State University, 2004*, (*disponível em http://fontes.lstc.edu/~rklein/Doc5/mosesmyth.htm)

BRUNHAMMER, Yvonne

1925, «a maratona das artes da casa», In: Catálogo *Art Déco* – 1925, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2009.

BUHLER, James, FLYNN, Caryl e NEUMEYER, David

Music and Cinema, Wesleyan University Press, 2000.

BURKE, Peter

Eyewitnessing – The Uses of Image as Historical Evidence, London, Reaktion Books, 2001.

BURKETT, Delbert

The Blackwell Companion to Jesus, U.S.A. e U.K., Blackwell, 2011.

BURSTEIN, Daniel e KEIJZER, Arne J.

A verdadeira História de Maria Madalena: os segredos da mulher mais Instigante da Bíblia, Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.

CALHOUN, Charles William (ed.)

The Gilded age: perspectives on the origins of modern America, U.S.A., Rowman & Littlefield, 2007.

CALLAHAN, Vicki

Reclaiming the archive: feminism and film history, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

CAMPBELL, Joseph

The Hero with a thousand faces, London, Fontana Press, 1993.

CANJELS, Rudmer

Distributing Silent Films serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation, New York e London, Routledge - Taylor and Francis, 2011.

CANTWELL CASEY, Steven

Cautious Crusade, Franklin D. Roosevelt, American public opinion, and the war against Nazi Germany, USA, Oxford University Press, 2001.

CANTWELL, Timothy

'A Modern Construct: The Use of the Crusades as Political Propaganda', Anderson University, Indiana Alpha, Anderson, Indiana, 2009.

CARDOSO, Abílio Hernandez

'O cinema, a ficção e a História', In: *Fórum Media*, Revista de Comunicação Social da ESEV, s.d. (disponível em http://www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm)

CARVALHO, José Carlos

'O grande código bíblico entre descodificações e interconexões', In: *Via Spiritus Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, Biblioteca Digital, FLUP, 12, 2005.

CARVALHO, Mário Vieira de

'O Orientalismo na Música', In *O Orientalismo em Portugal- séculos XVI-XX* – Catálogo, Porto, Edifício da Alfândega, 1999.

CATROGA, Fernando

'A História começa a Oriente', In: *O Orientalismo em Portugal séculos XVI XX*, Porto, INAPA, 1999.

CAUTE, David

The Dancer defects: the struggle for cultural supremacy during the Cold War, New York, Oxford University Press, 2003.

CHARLES- ROUX , Edmonde

A Era Channel, Editora Cosac Naify, 2005.

CHIERIEHETTI, David

Mitchell Leisen – Director de Hollywood, S. Sebastien, Filmoteca Española, 1997.

CHIMISSO, Christina

'Painting an Icon: Gaston Bachelard and the Philosophical Beard', In: Kusch, Martin (ed.) – *The Sociology of Philosophical Knowledge*, Springer, 2000.

CHOUVAU, Michel e LORTON, David

Cleopatra: Beyond the Myth, Cornel University Press, 2004.

CLARK, John James

Oriental enlightenment: the encounter between Asian and Western thought, Routledge, 1997.

CLARK, Stuart

The Annales School: The Annales School and historical studies – Critical Assesments, Taylor and Francis, 1999.

CLAVERAS, Monserrat

La Pasión de Cristo en el Cine, Madrid, Ediciones Encuentro, 2010

CLELAND, Liza, Harlow, Mary e LLEWELLIN-JONES, Lloyd

The clothed body in the Ancient World, Oxbow, Universidade de Michingan, 2005.

COHAN, Steven

Masked Men: masculinity and the movies in the fifties, U.S.A. Indiana University Press, 1997.

COLAS, Damien

'Algumas palavras sobre a música em Programa do TNSC', *Die Entführung aus dem Serail,* 2005.

COLBERT, Claudette

'Cecil B. DeMille', In: *Cinéfilo*, suplemento semanal de *O Século*, ed. António Maria Lopes, Ano 9, n.º 443, 13 de Fevereiro de 1937.

COLLINGWOOD, R.G.

A Ideia de História, Lx., Presença, s.d.

CONDON, Suzanne

How Hollywood manipulates history through costume, BA Dissertation, University of Portsmouth, Abril, 2007.

COOPER, Mark Garrett

Love Rules: silent Hollywood and the rise of managerial class, U.S.A., University of Minnesota Press, 2003.

COSANDEY, Roland, GAUDREAULT, André e GUNNING, Tom

Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion, Sante Foy, Presses Université Laval, 1992

COSTA, João Bénard da

The Tem Commandments (1956), Folhas da Cinemateca*,* 1990.

Cleopatra, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1991.

O Rei dos Reis, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.

COUSINS, Mark

Biografia do Filme, Lx., Plátano Editora, 2005.

CRANFIELD, Ingrid

Art Deco Housestyle: An architectural an interior sourcebook, U.K. A David & Charles Book, 2004.

CRENSHAW, James L.

Samson: a secret betrayed, a vow ignored, Mercer University Press, 1978.

CRONIN, Michael

Translation goes to the movies, England, USA and Canada, Taylor & Francis, 2009.

CUNHA, Paulo

As narrativas históricas do Cinema Português durante o estado Novo (1932-1974) (disponível em http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/paulo.pdf)

CURL, James Stevens

The Egyptian Revival: ancient Egypt as the inspiration for design motifs in the west, Routledge, 2005.

CURTHOYS, Ann e DOCKER, John

Is History Fiction?, USA, University of Michingan Press, 2005.

DALLEK, Robert

Franklin D. Roosevelt and American Policy - 1932-1945, USA, Oxford University Press, 1995.

DEBAUCHE, Leslie Midkiff

Reel patriotism: the movies and World War I, U.S.A., University of Wisconsin Press, 1997.

DECAUX, Alain

A Revolução da Cruz – Nero e os Cristãos, Lisboa, Paulus Editora, 2009.

DELEUZE, Gilles

A Imagem-Movimento, Cinema I, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

DEMILLE, Cecil B.

Motion Picture Directing, comunicação de 26 de Abril de 1927, (parcialmente disponível em http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_4.htm e integralmente disponível em: http://ericweiler.com/filmandtv/the_documents/the_files/articles_and_interviews_and_info/Motion%20Picture%20Directing%20By%20Cecil%20B.%20DeMille.pdf)

The Screen as a Religious Teacher, 1927, (disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_5.htm)

'A questão sexual no cinema', In: *Cinéfilo*, n.º 74, 18 de Janeiro de 1930.

'Introduction', In: Noerdlinger, Henry, *Moses in Egypt*, California, University of California Press, 1956.

The Autobiography, (ed. Por Donald Hayne), 1959,
(disponível em http://www.archive.org/stream/autobiographyofc006995mbp/autobiographyofc006995mbp_djvu.txt)

Mis Diez Mandamientos, Madrid, Ediciones JC, 2005.

DENON, Dominique Vivant

Viagem ao Alto e ao Baixo Egipto, Lisboa, Publicações Europa-América, 2004.

DICK, Bernard F.

The star-spangled screen: the American World War II film, USA, University Press of Kentucky, 1996.

DIECKHOFF, Alain

The invention of a Nation: Zionist thought and the making of a modern Israel, U.K, London, C. Hurst and Co. Publishers Ltd., 2003

DIKOVITSKAYA, Margarita

Visual culture: the study of the visual after the cultural turn, U.S.A., M.I.T., 2005.

DOHERTY, Thomas Patrick

Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American movies in the 1950s, Temple University Press, 2002

DROWNE, Kathleen Morgan e HUBER, Patrick

The 1920's, U.S.A., Greenwood Press, 2004.

DRIVER, Martha W., RAY, Sid

The Medieval Hero on Screen: representations from Beowulf to Buffy, U.S.A., McFarland, 2004.

DUBY, Georges

The three orders_feudal society imagined, University of Chicago Press, 1982.

DUPUY, Pascal

Histoire et Cinéma. Du Cinéma à l'Histoire, L'Homme et la société, 2001/4, n.º 142, (disponível em http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHS&ID_NUMPUBLIE=LHS_142&ID_ARTICLE=LHS_142_0091)

ECHART, Pablo

La comedia romântica del Hollywood de los años 30 y 40, Madrid, Cátedra, 2005

ECO, Umberto

Apocalípticos e Integrados, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.

Viagem na Irrealidade Quotidiana, Lx., Difel, 1986

O Pêndulo de Foucault, Lx., Difel, 1988.

'Dez Modos de Sonhar a Idade Média', *Sobre os Espelhos e outros Ensaios,* Lx., Difel, 1989.

História da Beleza, Lx., Difel, 2004.

A Vertigem das Listas, Lx., Difel, 2009.

EHRENS, Patricia

The Jew in American Cinema, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1984.

ELIADE, Mircea

The Sacred and the profane: the essence of religion, A Harvest Book, Harcourt. Inc., 1957.

ELKINS, James

Visual Sudies:a skeptical introduction, New York, Routledge, 2003.

ELLEY, Derek

The Epic Film: myth and History, Routledge, 1984.

ELRIDGE, David

Hollywood's History Films, London and New York, I.B.Tauris, 2006.

ELLIOTT, Bridget

Art Deco Worlds in a Tomb: Reanimating Egypt in Modern(ist) Visual Culture , 2008, (disponível em http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6)

ENGELEN, Leen e WINKEL, Roel Vande

Perspectives on European film and history, Gent, Academie Press, 2007.

ERIC, Zafran e ROSENBLUM, Robert e SMALL, Lisa

Fantasy and Faith: the art of Gustave Doré, U.S.A., Yale University Press, 2007.

ERSKINE, Andrew

A Companion to Ancient History, Blackwell companions to the ancient world, John Wiley and Sons, 2009.

EWEN, Stewart e EWEN, Elisabeth

Channels of desire: mass images and the shaping of American consciousness, U.S.A., University of Minesota, 1992.

EYMAN, Scott

Empire of Dreams: the Epic Life of Cecil B. DeMille, New York, Simon and Schuster, 2010

EXUM, J. Cheryl

'Lethal Women II: Reflexions on Delilah and her incarnation as Liz Hurley', In: O'KANE, Martin – *Borders, Boundaries and the Bible*, Continuum International Publishing Group, 2002.

FAURE, Elie

Função do Cinema e das Outras Artes, Lx., Edições Texto e Grafia, 2010.

FAVRE, Pierre

'Thuillier Jacques, Peut-on parler d'une peinture «pompier»?*',* In: *Revue Française de Sociologie*, Volume 27, número 27-3, 1986, p. 569, disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2335

FEILER, Bruce

'How Moses Shaped America' In: *Time*, 12 Outubro 2009, (disponível em http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1927303,00.html)

FERREIRA, Manuel Cintra

As Cruzadas, 1935, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, Dezembro 1991.

Joan The Woman, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.

FERRO, Marc

Cinéma et Histoire, Paris, Gallimard, 1977.

El Cine, una visión de la Historia, Madrid, Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003)

FINKELSTEIN, Israel e SILBERMAN, Neil Asher

The Bible Unearthed: Archeology's new vision of Ancient Israel and the Origin of Sacred Texts, New York, Simon and Shuster, 2001.

FINLER, Joel Waldo

The Hollywood Story, London, Wallflower Press, 2003.

FIRMAT, Gustavo Peréz

Do the Americas have a common literature?, USA, Duke University Press, 1990.

FISCHER, Lucy (ed.)

American Cinema of the twenties: themes and variations, U.S.A. Rutgers University Press, 2009.

FLEMING, E.J.

Wallace Reid: the life and death of an Hollywood idol, U.S.A., Macfarland, 2007.

FLEMMING, John e HONOUR, Hugh

A World History of Art, London, Lawrence King Publishing, 2005.

FORD, Elisabeth e MITCHELL, Deborah C.

Royal portraits in Hollywood: filming the lives of queens, U.S.A. University Press of Kentucky, 2009.

FRANCAVIGLIA, Richard V.

'Crusaders and Sarracens – The persistence of Orientalism in Historically themed motion pictures about the Middle East', In: *Lights, Camera, history: portraying the past in film*, USA, Texas A&M University Press, 2007.

FRASER, George MacDonald

The Hollywood History of the World, London, Michael Joseph Ltd, 1988.

FREUD, Sigmund

Moisés e o Monoteísmo, Lx., Imago, 1990.

FRIEDRICH, Otto

City of Nets: a portrait of Hollywood in the 1940's, USA, University of California Press, 1997.

FUTRELL, Alison

The Roman games: a sourcebook, Wiley-Blackwell, 2006.

GAINES, Jane M.

'On Wearing the film *Madam Satan* (1930)', In: Bruzzi, Stella e Gibson, Pamela Church - *Fashion Cultures: theories, explorations and analysis*, New York, Routledge, 2000.

GERMANN, Georg

Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, influences and ideas, London, Lund Humphries Publishers Limited, 1972.

GHERCHANOC, Florence e HUET, Valérie

S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (I). Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique, *Revue Historique*, Paris, P.U.F., 2007, disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RHIS_071_0003&DocId=109754&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&HitCount=3&hits=293f+293e+293d+0&fileext=html#hit1

GIL, Isabel Capeloa

'O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã', In: *Comunicação & Cultura*, n.º 6, 2008.

Literacia Visual - estudos sobre a inquietude das imagens, Lisboa, Edições 70, 2011.

GILSON, Étienne

Peinture et realité, France, Vrin, 1998.

GIMEKEN, Jaap Van

Screening Difference: how Hollywood's blockbuster films imagine race, ethnicity and culture, UK, Rowman and Littlefield, 2007.

GOFF, Phillip

The Blackwell Companion to religion in America, U.S.A. e U.K., Blackwell Lmt., 2010.

GOLDBERG, Robert Allen

America in the twenties, New York, Syracuse University Press, 2003.

GOLDHILL, Simon

Amor, Sexo e Tragédia – A Contemporaneidade do Classicismo, Lisboa, Aletheia Editores, 2006.

GONZÁLES, Antonio

'L'antiquité revisitée: mythes et référents culturels pour une culture classique de masse', *Gerión*,Vol. Extra, 2007.

GOODMAN, Martin, COHEN, Jeremy e SORKIN, David (edited by)

The Oxford Handbook of Jewish Studies, USA, The Oxford University Press, 2002.

GRACE, Pamela

The religious film: Christianity and the hagiopic, John Wiley and Sons, Blackwell, 2009.

GRAULICH, Melody e TATUM, Stephen

Reading the Virginian in the New West, U.S.A., University of Nebraska Press, 2003.

GRIEVESON, Lee e KRAMER, Peter

The Silent Cinema Reader, London, Routledge, 2004.

GRILO, João Mário

As Lições do Cinema – Manual de Filmologia, Lx., Edições Colibri – F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

GRIMAL, Pierre

Le DeClementia et la royauté solaire de Néron, 1972, (disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_00650536_1972_num_116_1_12743)

A Civilização Romana, Lisboa, Ed. 70, 1993.

GRINDON, Leger

Shadows on the Past – Studies in the Historical Fiction Film, Philadelphia, Temple University Press, 1994.

GUNNING, Tom

D.W. Griffith and the origins of American Narrative Film: the early years at Biograph, University of Illinois Press, 1994.

GUREVITCH, Aaron J.

"Medieval Culture and Mentality according to the New French Historiography" In: Clark, Stuart – *The Annales School: The Annales School and historical studies – Critical Assesments*, Taylor and Francis, 1999.

GUZMAN, Dianne

Elisabeth Titzel Riefstahl (disponível em http://www.brown.edu/Research/Breaking_Ground/bios/Riefstahl_Elizabeth%20Titzel.pdf)

HALL, Sheldon e NEALE, Stephen

Epics, Spectacles and blockbusters: a Hollywood History, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

HALLIWELL, Martin

American Culture in the fifties, Edinburgh University Press, 2007.

HAMER, Mary

Signs of Cleopatra: *history, politics, representation* London, Routledge, 1993.

HAMNETT, Brian

The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: representations of reality in History & Fiction , New York, Oxford University Press, 2011.

HANSEN, Miriam

Babel and Babylon: spectatorship in American silent film, Harvard University Press, 1994.

HARRIS, Neil

Cultural Excursions: marketing appetites and cultural tastes in modern America, U.S.A., The University of Chicago Press, 1990.

HARTSOCK, Chad

Sight and Blindness in Luke-Acts: the use of physical features in characterization, Netherlands, Brill, 2008

HAYDOCK, Nickolas e RISDEN, E. L.

Hollywood in the Holy Land - Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashesp, McFarland, 2009.

HAWASS, Zahi. A.

The Golden Age of Tutankhamun, American University of Cairo Press, American University in Cairo Press, 2004.

HAWES, William

Caligula and the fight for artistic freedom: the making, marketing and impact of the Bob Guccione film, McFarland, 2008.

HEERS, Jacques

A Idade Média , uma impostura, Porto, Asa, 1994.

HEIMLICH, Evan Samuel

Divination by "The Ten Commandments": Its rhetorics and their genealogies, U.S.A., State University of New York, Bufallo (1993), 2007 (disponível em http://books.google.pt/books?id=x23htFUfdb4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false)

HERNANDÉZ, Ruiz

Escenarios de la Fantasia, Zaragoza, 1990.

HEISNER, Beverly

Production Design in the Contemporary American Film – A Critical Study of 23 movies and their designers, Mc Farland, 2004.

HIGASHI, Sumiko

Cecil B. DeMille and the American culture: the silent era, U.S.A., University of California Press, 1994.

HIGHAM, Charles

Cecil B. DeMille, New York, Da Capo Press Inc., 1973.

HILLERBRAND, Hans J.

'Christology', In: *Encyclopedia Britannica* (disponível em http://www.britannica.com/EBchecked/topic/115761/Christology)

HOCKNEY, David

O Conhecimento Secreto – Redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres, S. Paulo, Cosac e Naify, 2001.

HUBBERT, Jolie

Celluloid Symphonies:text and contexts in film music History, USA, University of California Press, 2011.

HUGHES-WARRINGTON, Marnie

History goes to the Movies – Studying History on Film, London and New York, Routledge, 2007.

HUMPHRIES-BROOKS, Stephenson

Cinematic Saviour: Hollywoood's making of the American Christ, U.S.A., Greenwood Publishing Group, 2006.

HUNT, Patrick

Andrea Mantegna's Samson and Delilah, 2006, (disponível em http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/02/andrea_mantegnas_samson_and de.html)

HUYGHE, René

Os Poderes da Imagem, Lx., Bertrand, 1965.

IGGERS, George G.

Historiography in the Twentieth Century: from scientific objectivity to the Post-Modern Challenge, England, Weisleyan University Press, 1997.

IGGERS, Georg, WANG, Q. Edward e MUKHERJEE, Supriya

A Global history of modern historiography - UK, Pearson Education Limited, 2008.

IZOD, John

Myth, Mind and the Screen – Understanding the heroes of our time, UK, Cambridge University Press, 2001.

JABLON, Howard

Crossroads of Decision: The State Department and Foreign Policy, 1933-1937, USA, University Press of Kentucky, 2002.

JOLY, Fábio Duarte

Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero, 2005*,* (disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200005&script=sci_arttext)

JOE, Jeongwon e Gilman, Sander L.

Wagner and Cinema, USA, Indiana University Press, 2010.

JOHNSTON, Robert K.

Reel spirituality: theology and film in dialogue, U.S.A., Baker Academic, 2006.

Reframing Theology and film: new focus for an emerging discipline (editado por R.K. Johnston), USA, Baker Academic, 2007.

JORGE, José Duarte Gorjão

'Cinema e Arquitectura', In: *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999.

JORGE, Marcelo Gonczarowska

'Comentário a 'Peut-on parler d'une peinture pompier?', de Jacques Thuillier. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011, (disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm

JOSEPHUS, Flavius

Jewish Antiquities, Great Britain, Wordsworth Editions, 2006.

JOUCAVIEL, Kinga

Quo vadis?: contexte historique, littéraire et artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz, Presses Universitaires du Marail, 2005.

JUNG, Carl Gustav

O Homem e os seus Símbolos, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1977.

KAPLAN, Stephan

'Samson and Delilah' In: *The Harvard Crimson*, April 27, 1968,

(disponível em http://www.thecrimson.com/article/1968/4/27/samson-and-delilah-pbtbwenty-years-ago/)

KARLIN, Fred, WRIGHT, Rayburn

On the track: a guide to contemporary Film Scoring, Routledge, 2004.

KARRAS, Ruth Mazo

From boys to men: formations of masculinity in late medieval Europe, University of Pensilvanya Press, 2002.

KEANE, Stephen

Disaster Movies: the cinema of catastrophe, London, Wallflower, 2006.

KELLY, A. Keith

´Beyond Historical Accuracy: a Postmodern View of Movies and Medievalism´, In: *Perspicuitas*, INTERNET-PERIODICUM FÜR MEDIÄVISTISCHE SPRACH-, LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT,2004, (disponível em http://www.perspicuitas.uni-essen.de/medievalism/articles/Kelly_Beyond%20Historical%20Accuracy.pdf)

KELLY, Kathleen Coyne e Pugh, Tison

Queer Movie Medievalisms, England and USA, Ashgate Publishing, Ltd., 2009.

KELLY, Rachael

'The Iconography of Mark Anthony', In: *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, Vol. 2, N.º 1, (2009), (disponível em http://journalhosting.org/meccsa-pgn/index.php/network/article/view/47/84)

KERSLAKE, Christian

Becoming against History Deleuze, Toynbee and Vitalist Historiography In: *Pharresia,* Número 4, 2008, (disponível em http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia04/parrhesia04_kerslake.pdf)

KETTERER, David

Flashes of the Fantastic, Greenwood Publishing Group, 2004.

KLAYMAN, Melinda

Chicks Who Chop: Renaissance Images of Powerful Women Seen at the Beginning and End of the Twentieth Century, (disponível em http://www.klayperson.com/writing/chop%20paper.htm)

KLING, David W.

The Bible in History – How the Texts have shaped the times, London, Oxford Univ. Press, 2004.

KNOPPERS, Gary N. e MCCONVILLE, J. Gordon

Reconsidering Israel and Judah: recent studies on the Deuteronomistic history U.S.A., EISENBRAUNS, 2000.

KORNIS, Mônica Almeida

'História e Cinema: Um debate metodológico', In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 5, n.º 10, 1992.

KOZLOVIC, Anton Karl

'The Whore of Babylon, Suggestibility and the art of sexless sex in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah (1949)', In: Claussen, Dane S. (edited) – *Sex, Religion, Media*, USA, Rowman and Littlefield Pub., 2002.

'Have Lamb Will Martyr: Samson as a Rustic Christ-Figure in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah (1949)', In: *Reconstruction – Studies on Contemporary Culture*, 3,n.º1, 2003 (disponível em http://reconstruction.eserver.org/031/kozlovic.htm)

'The Deep Focus Typecasting of Joseph Schildkraut as Judas Figure in Four DeMille Films', *Journal of Religion and Popular Culture*, Volume VI, 2004 (disponível em http://www.usask.ca/relst/jrpc/art6-schildkraut.html)

'Postmodernism, Christianity and the Hollywood hermeneutics', In: *Kriticos, An International and Interdisciplinary of postmodern cultural sound, text and image*, Vol. 1, Dezembro 2004. (disponível em http://garnet.acns.fsu.edu/~nr03/Postmodernism,%20Christianity%20and%20the%20Hollywood%20Hermeneutic.htm)

'Cecil B. DeMille: 'Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema', In: *Journal of Men, Masculinities and Spirituality,* Vol. 2, N.º 2, 2008. (disponível em http://www.jmmsweb.org/issues/volume2/number2/pp116-138)

'Judas Iscariot: The Archetypal Betrayer and DeMille's Cine-Biblical Salvation within *The King of Kings* (1927)', In: *European Journal of American Studies*, 2008, (disponível em http://ejas.revues.org/3363)

‘Serpentine Evil and the Garden of Eden - On DeMille's Samson and Delilah’ (1949)’, In: *Bright Lights Film Journal*, N.º 60, Maio 2008, (disponível em http://www.brightlightsfilm.com/60/60samson.html#10)

‘Samson as a Moses-Figure in Cecil B. DeMille’s Samson and Delilah’, 2009, In: *Americana – E-Journal of American Studies in Hungary*, Vol. 5, n.º 1, 2009 (disponível em http://americanaejournal.hu/vol5no1/kozlovicm)

‘DeMille: Master of the American Biblical Epic – The art of creative scriptural extrapolation: Bithiah, Mered and I Chronicles 4:18 within Cecil B. DeMille’s ‘The Ten Commandments (1956)’ In: *Kinema, A Journal for Film and audiovisual media,* 2011 (disponível em http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=467&feature)

KRAVITZ, Kathryn F.

Bringing the Hidden to Light: the process of interpretation – Studies in Honor of Stephen A. Geller, USA, Eisenbrouns, 2007.

LAMBOURNE, Lionel

The Aesthetic Movement, London, Phaidon, 1996.

LANDY, Marcia (edited by)

The Historical film: history and memory in media, London, The Athlone Press, 2001

LANGSTON, Scott M.

Exodus through the centuries, USA, Blackwell, 2006.

LAING, Heather

The gendered score: music in the 1940s melodrama and the woman’s film, U.S.A. e England, Ashgate Publishing Company, 2007

LARSEN, Peter e IRONS, John

Film Music, London, Reaktion Books, 2007

LASKY Jr., Jesse

Whatever Happened to Hollywood, London and New York, Howard and Wyndham Lt., 1973.

LAYZER, Varese

Signs of weakness: Juxtaposing Irish Tales and the Bible, England Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001

LEWIS, Kevin

The Moviola Mavens and the Moguls - Three Pioneering Women Editors Who Had the Respect of Early Hollywood's Power-Brokers, In: *The Motion Picture Editors Guild*, 2005 (disponível em http://www.webcitation.org/5YmOHJwxy)

LE GOFF, Jacques

Time ,Work and Culture in the Middle Ages, University of Chicago Press, 1982.

LE GOFF , Jacques e COCHRANE, Lydia G.

Medieval Callings, University of Chicago Press, 1995.

LEV, Peter

The *Fifties: transforming the screen – 1950-1959* – California, University of California Press, 2007.

LIMBACHER, James L.

Film Music: from violins to video, Scarecrow Press, Univ. Michigan, 1974.

LINDVALL,Terry

Sanctuary Cinema: origins of the Christian film industry, New York, N.Y. University Press, 2007.

LITTLE, Douglas

American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945, USA, the North Carolina University Press, 2008

LOBRUTTO, Vincent

By Design: interviews with film productions designers, U.S.A. Greenwood Publishing Group, 1992.

LÓPEZ, José-Vidal Pelaz

El Passado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre La Historia y El cine, Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad, 2007. (disponível em http://pt.scribd.com/doc/16667400/El-pasado-como-espectaculo)

LÓPEZ, José-Vidal Pelaz e LÓPEZ, Pablo Pérez

'La narración cinematográfica de la Historia. "Trece días" (Roger Donaldson, 2000)', In: *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.

LONG, Burk O.

Imagining the Holy Land: maps, models and fantasy travels, USA, Indiana University Press, 2003.

LOUVISH, Simon

Cecil B. DeMille and the Golden Calf, London, Faber and Faber, 2007.

LUCIE-SMITH, Edward

Sexuality in Western Art, London, Thames and Hudson, 1997.

LUKÁCS, György

The Historical Novel, University of Nebraska Press, 1983.

MAALOUF, Amin

As Cruzadas vistas pelos Árabes, Lx., Difel, 1990.

MACKENZIE, John M.

Orientalism – History, Theory and the Arts, Manchester and New York, Manchester Univ. Press, 1995.

MADDEN, Thomas F.

The New Concise History of the Crusades, Rowman & Littlefield, 2005.

MALAMUD, Margaret

'Swords and Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression', 2008, (disponível em http://muse.jhu.edu/journals/arethusa/v041/41.1malamud.html)

MALENA, Sarah, MILANO, David (ed.)

Milk and Honey: essays on Ancient Israel and the Bible in appreciation of the Judaic studies Program at the University of California, California, Eisenbrauns, 2007.

MALONE, Aubrey

Sacred Profanity: Spirituality at the Movies, U.S.A., Greewood Publishing Group, 2010.

MALRAUX, André

As Vozes do Silêncio - O Museu Imaginário, Primeiro volume, Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

MALTBY, Richard

Hollywood Cinema, U.K., Wiley-Blackwell, 2003.

MAHAN, Jeffrey H.

'Celluloid Savior: Jesus in the Movies', in *Journal of Religion and Film*, n.º 1, Abril de 2002, volume 6, (disponível em http://www.unomaha.edu/jrf/celluloid.htm)

MARCHENA, Óscar Lapena

'La historia de Roma a lo largo de um siglo de cine. Apuntes a una filmografia', In: *Dialogues d'histoire ancienne*, 1999, vol. 25, n.º 1, p. 36, (disponível em http://persee.fr)

La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado, 2007, (disponível em http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355)

HACIA UN PASADO COMÚN. EL CINE Y LA UNIFORMIZACION DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA. APUNTES PARA SU ESTUDIO, In: Methodos – *Revista Electrónica de didáctica del Latín*, 2011. (disponível em: http://ddd.uab.cat/pub/methodos/2013682Xn0a10.pdf)

MARKEL, Rita J.

The Fall of the Roman Empire, Twenty-First Century Books, 2007.

MARSH, Clive e ORTIZ, Gaye Williams

Explorations in Theology and film: movies and meaning, U.S.A. e U.K., Blackwell, 1997.

MARSHALL, David W.

Mass market medieval: essays on the Middle Ages in Popular Culture, USA; Macfarland, 2007.

MART, Michelle

Eye on Israel: how America came to view the Jewish state as an ally, New , State of University of New York Press, 2007.

MARTINS, Armando Alberto

'O Nome da Rosa: a Idade Média no Cinema' In: Mateus, Susana Bastos e Pinto, Paulo Mendes (org.) - *A Sétima Arte no Sétimo Céu*, Lx., Ed. Firmamento, 2005.

MATHEWS, Peter

Showman of Piety. s.d. (disponível em: http://www.criterion.com/current/posts/579-king-of-kings-showman-of-piety)

MATHIAS, Yeoshua

'Historical Movies in the Classroom', In: *Journal of Research in Teacher Education – Theme: Historical Literacy*, n.º 4, Vol. 7, (disponível em http://www.educ.umu.se/presentation/publikationer/lof/lofu_nr4_2007.pdf)

MCALISTER, Melani

Epic encounters: culture, media, and U.S. interests in the Middle East since 1945, USA, University of California Press, 2005.

MCCROSSAN, John Anthony

Books and reading in the lives of notable Americans: a biographical sourcebook, Greenwood Publishing Group, 2000.

MCCULLOUGH, Anna

Gender and Public Image in Imperial Rome, PHd, University of St. Andrews, 2007, (disponível em http://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/10023/357/7/FinalThesis.pdf)

MCCURLEY, Foster R.

'American Myths and the Bible', Mission Resource Institute, Fort Washington, Pennsylvania, 1988, (disponível em http://www.luthersem.edu/word&world/Archives/8-3_National/83_McCurley.pdf)

MEDOFF, Rafael

Militant Zionism in America: the rise and impact of the Jabotinsky movement in the United States 1926-1948, London and Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2002.

MELO, Jorge Silva

Século Passado, Lx., Cotovia, 2007.

MENDELSOHN, Ezra

Literary Strategies: Jewish texts and contexts – studies in Contemporary Jewry, New York, Oxford University Press, 1996.

METZ, Cristian

The Imaginary Signifier: psychoanalysis and the cinema, U.S.A., Indiana University Press, 1977.

MILLER, Ron

Special Effects: an introduction to movie magic, USA, Lerner Publishing Group, 2006.

MOBLEY, Gregory

Samson and the Liminal Hero in the Near East, T & T. Clark Continuum International Publishing Group, 2006.

MOLHO, Anthony e WOOD, Gordon S.

Imagined histories: American historians interpret the past, U.S.A., Princeton University Press, 1998.

MONTERO, Julio e RODRIGUEZ, Araceli

El Cine Cambia la Historia, Madrid, Ediciones Rialp, 2005.

MOOREY, Peter Roger Stuart

A century of biblical archeology, Westminster John Knox Press, 1991.

MORENO, Javier Garrido

'El anfiteatro: una oscura imagen de la antiga Roma', In: *Berceo*, 149, 2005.

MORIN, Edgar

As Estrelas de Cinema, Lx., Livros Horizonte, 1980.

O Cinema ou o Homem Imaginário, Lx., Moraes, 1980.

MOURLET, Michel

Cecil B. DeMille, Paris, Editions Seghers, 1968.

MUNICH, Adrienne (ed.)

Fashion in Film, U.S.A., Indiana university Press, 2011.

MURPHY, Cullen

The Word According to Eve: Women and the Bible in Ancient Times and Our Own, Houghton Mifflin Harcourt, New York, First Mariner Books, 1999.

NADEL, Alan

Containment Culture: American narrative, postmodernism and the Atomic Age, U.S.A., Duke University Press, 1995.

NEALE, Stephen

Genre and Hollywood, Routledge, 2000.

NEVES, Pe. Carreira das

As grandes Figuras da Bíblia, Lisboa, Editorial Presença, Academia das Ciências, 2010.

NICHOLS, Stephen J.

Jesus Made in America: a cultural history from the puritans to the Passion, U.S.A., InterVarsity Press, 2008.

NOERDLINGER, Henry S.

Moses in Egypt, L.A. University of South California Press, 1956.

NORMAN, F. Cantor

Sacred Chain: A History of the Jews (New York, HarperCollins, 1994) http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n5p-2_Sindi.html.

NOVA, Cristiane

'O Cinema e o conhecimento da História', In *Olho da História*, Revista de História Contemporânea, n.º 3, (disponível em http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3cris.html)

NOVAK, Daniel Akiva

Realism, photography and nineteenth century fiction, U.S.A. e U.K., Cambridge University Press, 2008.

NYE, David E.

American Tecnological Sublime, U.S.A., M.I.T., 1994.

OBENZINGER, Hilton

American Palestine: Melville, Twain, and the Holy Land mania, Princeton University Press, 1999.

OHAD-KARNY, Yael

"Anticipating" Gibson's The Passion of the Christ: The controversy over Cecil B. De Mille's The King of Kings" *In: Jewish History* (2005), pp. 189–210. (disponível em: http://www.springerlink.com/content/x7262542420uw8t7/fulltext.pdf)

O'KANE, Martin (ed.)

Borders, Boundaries and the Bible, London, Sheffield Academic Press, 2002.

ORTENBERG, Veronica

In Search of the Holy Grail: the quest for the Middle Ages, London, Continuum International Publishing Group, 2006.

PATETTA, Luciano

L' architettura dell' Eclettismo - fonti, teorie, modelli 1750-1900, Milão, Gabrielle Mazzotta Editore, 1975.

PERNOUD, Regine

Luz Sobre a Idade Média , Lx., Europa-América, 1997.

PETRIE, W.M. Flinders

Eastern Explorations - Past and Future, 1918. (disponível em http://www.archive.org/details/easternexplorati00petrrich)

PHIPPS, William E.

Mark Twain's Religion, U.S.A. Mercer University Press, 2003.

PINTO, Paulo Mendes - *A Palavra e a Imagem*, Lx., C.T.T., 2011.

PITHON, Rémi

'Cecil B. Demille (1914-1928): fantasmes américains?' In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* - Année 1992 - Volume 35 - Numéro 35 - pp. 92-93 (disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1992_num_35_1_2571

PLATE, Brent

Walter Benjamin, religion and aesthetics: rethinking religion through the arts, New York e U.K., Routledge, 2005.

PLATT, Peter G.

Wonders, marvels and monsters in modern culture, England, Associated University Presses, 1999.

PLUTARCO

Antony, tradução de John Dryden, (disponível em http://classics.mit.edu/Plutarch/antony.html)

POINTON, Marcia R.

Pre-Raphaelites re-viewed, UK, Manchester University Press, 1989.

POMBO, Olga

'Práticas Interdisciplinares', In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, nº 15, Jan/Jun 2006.

POOLE, W. Scott

Satan in America: the devil we know, U.S.A., Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

POSSÉMÉ, Evelyne

A jóia Art Déco, In: Catálogo *Art Déco* – 1925, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2009.

POWELL, Mark Alan

Jesus as a figure in history: how modern historians view the man from Galilee, U.S.A., Westminster John Knox Press, 1998.

QUART, Leonard e AUSTER, Albert

American Film and Society since 1945, Greenwood Publishing Group, 2002.

RAMÍREZ, Juan Antonio

La Arquitectura en el Cine – Hollywood La Edad de Oro, Madrid, Alianza editorial, 1993

RANCIÈRE, Jacques

O destino das imagens, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

RANK, Otto

The myth of the birth of the hero: a pshycological interpretation of mythology , (obra escrita em 1914), U.S.A., JHU Press, 2004.

RATZINGER, Joseph (Bento XVI)

Jesus de Nazaré, Lx., A Esfera dos Livros, 2007.

Jesús de Nazaret- II, 2011, (disponível em http://www.padredemetrio.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Jesus-de-Nazaret-II Benedicto-XVI.pdf)

RICHARD, Jeffrey

Swordsmen of the screen, from Douglas Fairbanks to Michael York, Routledge, 1977.

RILEY-SMITH, Jonathan

The Oxford Illustrated History of the Crusades, Oxford Univ. Press, 2001.

RILEY, Noël

Victorian Design Source Book – a visual guide to a decorative style 1837-1901, London, Grange Books, 1997.

ROBINSON, Andrew

Genious: a very short introduction, New York, Oxford University Press, 2011.

ROSENSTONE, Robert A.

History in Images/History in words: Reflections on the possibility of Really Putting History onto Film, artigo original de 1988, (disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/rrrr6a.htm)

Revisioning History: film and the construction of a new past, New Jersey, Princeton University Press, 1995.

History on Film Film on History – History: Concepts, Theory and practice, UK, Pearson Education Limited, 2006.

'Epilogue: the Promise of History on Film', In: ENGELEN, Leen e WINKEL, Roel Vande - *Perspectives on European film and history*, Gent, Academia Press, 2007.

ROYSTER, Francesca T.

Becoming Cleopatra: the shifting image of an icon, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

RUNCIMAN, Steven

História das Cruzadas, Volume III, Lx., Livros Horizonte, 1995.

RUSHING, Robert A.

'Memory & Masculinity in the Italian peplum filme and Zach Snyder's 300', In: Hähnel-Mesnard, Carola , Liénard-Yeterian, Marie e Marinas, Cristina - *Culture et mémoire: representations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visual, la litérature et le thêâtre*, Paris, Les Éditions de L'École Polytechnique, 2008.

RYKEN, Leland, WILHOIT, James C. e LOGMAN III, Tremper (eds.)

Dictionary of Biblical Imagery – An Encyclopedic exploration of the images, symbols, motivs, metaphors, figures of speech, and literary patterns of the Bible, USA, Inter-Varsity Press, 1998.

SADOUL, Georges

História do Cinema Mundial das origens aos nossos dias (publicado originalmente em 1949), Lx., Livros Horizonte, 5.ª Edição, s.d.

SALES, José das Candeias

Ideologia e propaganda real no Egipto ptolomaico (350-30 a.C.), Lisboa, Gulbenkian – FCT, 2005.

Estudos de Egiptologia – Temáticas e problemáticas, Lisboa, Livros Horizonte, 2007.

Poder e Iconografia no Antigo Egipto, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

SALISBURY, Joyce E.

Encyclopedia of Women in the Ancient World, U.S.A., ABC-CLIO, 2001.

SALMI, Hannu

Composing the past: music and the sense of History spectacles of the 1950s and early 1960s, Dezembro, 1998 (disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast//firstrelease/fir1298/HSfr5d.html)

SAMARAN, Charles

L'histoire et ses méthodes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961.

SANCHES, Manuela Ribeiro

'Nas margens: os Estudos Culturais e o assalto às fronteiras académicas e disciplinares', *Etnográfica*, Vol. III (1), 1999.

SANDERS, Theresa

Celluloid Saints: images of sanctity in film, Mercer University Press, 2002.

SANNAH, Bassim

The Characteristic Features of Hollywood's Scenographical Stylization (1930-1939) - A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Department of Media Sciences) at the Ruhr University of Bochum , June 21, 2004.

(disponível em http://deposit.ddb.de/cgibin/dokserv?idn=972588477&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=972588477.pdf)

SANTAS, Constantine

The Epic Film: from myth to blockbuster, U.S.A., Rowman and Littlefield Publishers, 2008.

SCHATZ, Thomas

Boom and bust: American Cinema in the 1940's, USA, University of California Press, 1999.

SCHENK, Irmbert

'Il «peplum» italiano', In : *Fotogenia – Storie e teorie del cinema a nova luce/cinema muto italiano*, n.º 415.

SCOTT, Walter

O Talismã, Lx., Amigos do Livro, s.d.

SCHROEDER, Caroline T.

'Ancient Egyptian Religion on the silver screen: Modern Anxieties about Race, ethnicity and Religion', *Journal of Religion and Film*, vol.7, n.º 2, Outubro de 2003 (disponível em http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No2/ancienteqypt.htm)

SEABRA, Jorge

África Nossa – O Império colonial na ficção cinematográfica portuguesa – 1945-1974, Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, Vol. 1, 2007.

SELLING, Kim

«Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy», In: Ketterer, David - *Flashes of the fantastic: selected essays from the War of the worlds centennial, nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Greenwood Publishing Group, 2004.

SERRA, Diana Carry

The Hollywood Posse, the story of a gallant band of horsemen who made movie history, University of Oklahoma Press, 1996.

SETTON, Kenneth M., WOLFF, Robert Lee e HAZARD, Harry W.

A History of the Crusades, Volume II, University of Wisconsin Press, 2006.

SHAW, Tony

Hollywood's Cold War, USA, University of Massachussets, 2007.

SHOHAT, Ella

Taboo Memories, Diaspore Voices, UK, Duke Univ. Press, 2006.

SHOTTER, David

Nero, Lisboa, Ed. 70, 2008.

SMITH, Carol

Delilah: 'A Suitable case for (Feminist) Treatment', In: Brenner, Athalya,(ed.) *Judges: a feminist Companion to the Bible*, UK, Sheffield Academic Press, Continuum International Publishing Group, 1999.

SOBCHACK, Vivian Carol

The persistence of History: cinema, television and the modern event, New York e London, Routledge,1996.

SOLOMON, Jon

The Ancient World in the Cinema, N. Haven and London, Yale University Press, 2001.

SONTAG, Susan

'Notes on «Camp»', 1964, (disponível em http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf)

'A imaginação da catástrofe' (1965), In: *Contra a interpretação e outros ensaios*, Lx, Gótica, 2000.

SORLIN, Pierre

'Películas que orientan la Historia', In: Montero, Julio e Rodriguez, Araceli – *El Cine cambia la Historia*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005.

STEELE, Valerie

The Berg Companion to Fashion, Berg, 2010.

STEMPEL, Tom

American audiences on movies and movie going, USA, University Press of Kentucky, 2001.

STERN, Richard C. e Jefford, CLAYTON, N. e DEBONA , Guerric

Savior on the silver screen, U.S.A, Paulist Press, 1999.

STOCK, Lorraine Kochanske

"He's not an ardent suitor, is he, brother? Richard The Lioheart's ambiguous sexuality in Cecil B. DeMille's The Crusades (1935)", In: Kelly, Kathleen Coyne e Pug, Tison – *Queer Movie medievalism*, USA, Ashgate Publishing Lmt, 2009.

SYLBERT, Richard e TOWNSEND, Sylvia

Designing Movies: portrait of a Hollywood artist, Greenwood Publishing Group, 2006.

TÁCITO, Cornélio

The Annals , Alfred John Church, William Jackson Brodribb, Ed, livro 15-39 (disponível em http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0078&layout=&loc=15.39)

TALMON-HELLER, Daniella

'*Muslym Martyrdom and quest for Martyrdom in the Crusading period'*, 2002, (disponível em http://www.as.huji.ac.il/schools/jewish3/reading/TalmonMuslim%20Martyrdom%20Al-Masaq.PDF)

TAMBLING, Jeremy

Opera, Ideology and Film, Uk, Manchester University Press, 1987.

TEIXEIRA, Manuel C.

'Arquitectura e Cinema', In: *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999.

TIMM, Larry M.

The Soul of Cinema: an appreciation of film music - USA, Prentice Hall, 2003.

TRÍAS, Eugenio

O Belo e o Sinistro, Lisboa, Fim de Século, 2006.

TYRREL, Ian R.

Historians in public: the practice of American History, 1890-1970, U.S.A., University of Chicago Press, 2005.

TOOZE, Andrew

'Moses and the Reel Exodus', *Journal of Religion and Film*, Vol. 7, n.º 1, Abril de 2003, (disponível em http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/MosesExodus.htm)

TORGAL, Luís Reis (coord.)

O Cinema sob o olhar de Salazar, Lx., Temas e Debates, 2001.

TORRES, Mário Jorge

'Prefácio' In: *ACT – 17 - Não vi o livro, mas li o filme*, Lx., Húmus, 2008.

TRICE, Ashton D. e HOLLAND, Samuel A.

Heroes, Anti-heroes and dolts: portraits of masculinity in American popular films 1921-1999, USA, McFarland, 2001.

TURNOCK, Julie A.

Plastic Reality: Special Effects, Art and Technology in 1970's U.S. Filmaking, Dissertação de Doutoramento, Chicago, University of Chicago, 2008.

TYERMAN, Christopher

England and the Crusades - 1095-1558, University of Chicago Press, 1996.

Fighting for Christendom: Holly War and the Crusades, Oxford University Press, 2004.

URBANO II (Papa)

Sermão, Medieval Sourcebook: Urban II (1088-1099): Speech at Council of Clermont, 1095, Five versions of the Speech, (disponível em http://www.fordham.edu/halsall/source/urban2-5vers.html)

UTZ, Richard

Medieval Studies, *Medievalism, and the Scholarly and Popular Memories of the 'Right of the Lord's First Night*" In: *PHiN – Philologie im Netz*, 31/2005, (disponível em http://web.fu-berlin.de/phin/phin31/p31t4.htm)

VERDUIN, Kathleen

Medievalism in North America, U.S.A., Boydell & Brewer, 1994.

VOELKER, Joyce

'Delilah' delectables dished up for 1950' In: *The Miami News*, 30 de Dezembro de 1949, (disponível em http://news.google.com/newspapers?nid=2206&dat=19491230&id=lY0yAAAAIBAJ&sjid=G-oFAAAAIBAJ&pg=4065,7475532)

VOGEL, Lester Irwin

To see a promised land: Americans in the Holy Land in the nineteenth century, U.S.A., Penn State Press, 1993.

WALIA, Shelley

Edward Said y la Historiografia, Barcelona, Editorial Gedisa, 2004.

WALSH, Richard G.

Reading the Gospels in the dark: portrayals of Jesus in film, U.S.A., Continuum International Publishing Group, 2003.

WAGNER, Phil

'Cecil B. DeMille's The Plainsman and Epic Discourse in New Deal America', In: Burgoyne, Robert - *The Epic Film in World Culture*, New York, Routledge, 2011.

WARNER, Marina

Joan of Arc: image of female heroism, U.S.A., University of California Press, 1999.

WARRAQ, Ibn

'Sir Walter Scott, Jews and Saracens, and Other Sundry Subjects', In: *New English Review*, Maio de 2009,

(disponível em

http://www.newenglishreview.org/custpage.cfm/frm/37551/sec_id/37551)

WEAVER, Tom

A sci-fi swarm and horror horde: interviews with 62 filmmakers, U.S.A. Mcfarland, 2010

WHEELER, Bonnie e WOOD, Charles T.

Fresh Verdicts on Joan of Arc, U.S.A., Routledge, 1996.

WHITE, Hayden

The content of the form: narrative discourse and historical representation, U.S.A., The Johns Hopkins University Press, 1987.

'Historiography and Historiophoty', In: *The American Historical Review*, vol. 93, n.º 5, dezembro 1988.

Trópicos do Discurso ensaios sobre crítica da cultura, S.Paulo, Universidade de S. Paulo, 2001.

WIERZBICKI, James Eugene

Film Music: a History, U.K., Taylor and Francis, 2009.

WILLIAMS, Zeynep Gerdan

Triumph of commercialism: the commodification of the Middle

Eastern Exotica at the World's Columbian Exposition of 1893. Department of History Bilkent University Ankara , Setembro 2008, (disponível em

http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0003663.pdf)

WINKLER, Martin (ed.)

Classical Myth and Culture in the Cinema, U.S., Oxford Univ. Press, 2001.

WYKE, Maria

Projecting the Past: ancient Rome, cinema and History, Routledge, 1997.

WRIGHT, Melanie J.

Moses in America: the cultural uses of biblical narrative, Oxford University Press, 2002.

Religion and Film, London e New York, I.B. Tauris, 2007.

WOLF, Norbert

A Pintura da Era Romântica, Lx., Taschen, 1999.

WOOD, Christopher

The Pre-Raphaelites, London, Phoenix Illustrated, 1997.

WOOD, James e O'BRIEN, David

A Survey of Israel's History, USA, Zondervan, 1970.

WOODS, William F.

'Authenticating Realism in Medieval Films', In: Driver, Martha and Ray, Sid – *The Medieval Hero on Screen – representations from Beowulf to Buffy*, USA, MacFarland, 2004.

YASUR-LANDAU, Assaf

The Philistines and Aegean migration of the Late Bronze Age, New York, Cambridge University Press, 2010

Ancient Rome and the traditions of film history, 1999, (disponível em http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/mwfr6b.htm)

The Roman Mistress, Oxford University Press, 2002.

Julius Caesar in Western Culture, London, Wiley – Blackwell, 2006.

ZERNER, Henri

'O Cinema e a «pintura da história', In: *Cinema e Pintura*, catálogo ilustrado comissariado por Jean Louis Schefer e João Bénard da Costa, Lx., Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005.

ZILBERMAN, Regina

'Moisés: a personagem bíblica, do Êxodo a Sigmund Freud', In: *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* - Volume 1, n. 2 – Março, 2008, (disponível em http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigoreginazilberman1-torah.html)

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS CONSULTADAS

Cinéfilo, suplemento semanal de *O Século*, ed. António Maria Lopes, Ano 5, n.º 74, 18 de Janeiro de 1930 e Ano 9, n.º 443, 13 de Fevereiro de 1937.

Diário de Notícias, 30 de Novembro 2011, em: http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=2157351&seccao=Convidados&page=1

Imagem, redactor-chefe João Novarro, revista de cinema editada pela Bertrand, n.º 109, 1 de Janeiro 1935.

Life, 5 de Dezembro de 1949, 24 de Outubro de 1955, 12 Novembro 1956.

The New York Times, Dezembro, 22, 1949, em: http://hedy-lamarr.org/samsonanddelilah.php

Olho da História, Revista de História Contemporânea, n.º 3, em: http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3cris.html

Positif, 284, Outubro de 1984

The Weekly Variety, Outubro, 26, 1949, em: http://hedy-lamarr.org/samsonanddelilah.php

Time, 12 Outubro 2009, em: http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1927303,00.html

REFERÊNCIAS NO *YOU-TUBE*

AdAequitas (2010, 2 de Julho) *Artist Arnold Friberg the Art Director for Cecil B DeMille's Ten Commandments Dies*, Channel 5, KSL-TV (Salt Lake City Utah), http://www.youtube.com/watch?v=tMobhK22iGE , acedido em 5 de Outubro de 2011.

cryostation (2011/24 de Novembro) *The Buccaneer*, http://www.youtube.com/watch?v=ZnAvnyVTi7Q , acedido em 15 de Março de 2012.

egoticness (2008, 12 de Julho) *Arte: Tintoretto a Venezia*, http://www.youtube.com/watch?v=oqUmYzxE77c , acedido em 21 de Fevereiro de 2012.

footagefile13 (2010, 12 de Outubro) *Cecil B. DeMille directs Cleopatra*, http://www.youtube.com/watch?v=riSeF3epFT0&feature=related, acedido em 5 de Outubro de 2011.

footagefile13 (2011, 8 de Maio) *Cecil B. DeMille directs Cleopatra,* http://www.youtube.com/watch?v=_c_98IegTGY&feature=related , acedido em 6 de Dezembro de 2011

Kimberley1x (2008, 8 de Dezembro) - *Samson & Delilah (FULL MOVIE) 1/13,* http://www.youtube.com/watch?v=ndtNLWVbpjk , acedido em 5 de Outubro de 2011.

Marianmus (2008, 6 de Dezembro) *Bernstein. ¿Qué es un modo? What is a Mode? 2/6, Novembro de* 1966 http://www.youtube.com/watch?v=tMZGykM8aBU&NR=1, acedido em 5 de Outubro de 2011.

MrFilmschatten (2011, 17 de Novembro) *Cleopatra (1934),*
Apresentação do filme por Cecil B. DeMille
http://www.youtube.com/watch?v=QzcIGfaJN8E , acedido em 6 de Dezembro de 2011.

PastorDavid (2010, 22 de Março) *The King of Kings (1927) - Full Version* http://lionandlambministry.com/index.php/liontube/video/336/The-King-of-Kings-(1927)---Full-Version , acedido em 5 de Outubro de 2011.

pocketfulofmiracles (2008, 11 de Maio) *Gloria Swanson interview (from "Hollywood", 1980),* Entrevista de Gloria Swanson em "Hollywood: A Celebration of the American Silent Film.", documentário da Thames TV, realizado por Kevin Brownlow and David Gill, 1980, http://www.youtube.com/watch?v=mmzjubEGIi4 , acedido em 5 de Outubro de 2011.

Retroboy081 (2010, 10 de Novembro), *Cecil B. DeMille – American Epic* Documentary - Documentário realizado por Kevin Brownlow e Patrick Stanbury, 2004, Turner Classic Movies, A Photoplay Production, depoimento de Steven Spielberg sobre DeMille, http://www.youtube.com/watch?v=EbQG5jRRELs, acedido em 5 Outubro 2011.

Sopmylo (2010, 22 de Fevereiro) *A Brief History of the Roman Epic in the Movies part 2*, http://www.youtube.com/watch?v=3V1u4jVQpfU&feature=related , acedido em 5 de Outubro de 2011.

Tate (2008, 13 de Agosto) *TateShots Issue 2 – Dan Graham on the paintings of John Martin*, http://www.youtube.com/watch?v=wri5MuuVYxg&feature=related, acedido em 5 de Outubro de 2011.

2buellerbelles (2010, 10 de Junho) *MOTB - Archenemy, The Philistines-1/5,* programa de 1999, com entrevista a Trude Dothan, Directora das Escavações de Ekron (Ekron Project), da Universidade Hebraica, http://www.youtube.com/watch?v=3di6Mg_mnbY , acedido em 5 de Outubro de 2011.

OUTROS RECURSOS

Recursos na Web

http://www.albertboime.com/Index.cfm (site do professor Albert Boime, acedido em diversas datas)

http://www.imdb.com/ (acedido em diversas datas)

MARCOS, Cónego João - *O Advento na Pintura*, entrevista concedia pelo diretor espiritual do Seminário dos Olivais, em Lisboa, em 2 de Dezembro de 2011, no *site* do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura), disponível em: http://www.snpcultura.org/arte_no_advento.html, acedido em 12 de Janeiro de 2012.

RAUGER, Jean-François - *Qui êtes-vous Cecil B. DeMille*, conferência proferida na Cinemateca Francesa, em 2/04/2009, disponível em: http://www.canalu.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_du_spectacle_cinema_audiovisuel_theatre_danse/qui_etes_vous_cecil_b_demille_une_conference_de_jean_francois_rauger , acedido em 5 de Outubro de 2011.

Bancos de imagens na Web

http://www.artbible.info/

http://www.artcyclopedia.com/

http://www.artrenewal.org/

http://www.biblical-art.com/biblicalsubject1.asp

http://www.brown.edu/Courses/HI0110/gallery1.htm

http://cgfa.acropolisinc.com/fineart.htm

http://www.googleartproject.com/

http://www.wga.hu/index.html

Outros recursos em DVD:

SCORSESE, Martin (realizador)

A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, The British Film Institute (BFI), UK, USA, 1995.